

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**UNIDAD DE POSGRADO**

**ESTRUCTURA Y ESTILO DE GUIONES CORALES Y  
GÉNESIS DEL GUIÓN DEL LARGOMETRAJE  
CORAL CUSCO AFFAIR**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magister en Escritura Creativa

Mención en Dramaturgia y Guiones cinematográficos

**AUTOR**

Joel Calero Gamarra

Lima – Perú

2014

**ESTRUCTURA Y ESTILO DE GUIONES CORALES Y**  
**GÉNESIS DEL GUIÓN DEL LARGOMETRAJE**  
**CORAL *CUSCO AFFAIR***

INTRODUCCIÓN

Capítulo 1 : *AMORES PERROS* DE GUILLERMO ARRIAGA

- 1.1 Técnica de los “eslabones radiales”
- 1.2 Jaurías humanas

Capítulo 2 : LAS LECCIONES DE ALTMAN: *SHORT CUTS*

- 2.1 Técnica “arbórea”
- 2.2 El universo (mediocre) según Carver y el énfasis altmanniano

Capítulo 3 : HACIA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS  
CORALES

- 3.1 Porosidad entre las técnicas “arbórea” y de “eslabones radiales”
- 3.2 Visiones implícitas de la ciudad (y la humanidad)
- 3.3 Mosaico pluriclasista

Capítulo 4 : GÉNESIS Y PROCESO DE *CUSCO AFFAIR*

- 4.1 La dialéctica de los afectos en la obra previa
  - 4.1.1 El cortometraje de ficción *El Verano próximo*
  - 4.1.2 El medimetraje documental *Palpa y Guapido, el Abrazo de la Memoria*

4.1.3 El largometraje de ficción *Cielo oscuro*

4.2 Visión cinematográfica de Cusco: hacia *Cusco Affair*

4.2.1 La simiente: necesidades de producción (cosmopolitismo y tradición)

4.2.2 La estructura coral ad hoc para recrear la dinámica social de Cusco

4.2.3 Determinación de historias concurrentes

4.2.3.1 Los limeños (y el argentino)

4.2.3.2 Las españolas (y el estadounidense)

4.2.3.3 Los cusqueños (y el español)

4.2.3.4 Los estadounidenses

4.2.3.5 Concurrencia final: a manera de epílogo

4.2.4 Consideraciones para las reescrituras posteriores

## CONCLUSIONES

## BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía básica

Bibliografía complementaria

## APÉNDICES

Apéndice 1: guion de *Cusco Affair*

## INTRODUCCIÓN

Las narraciones fílmicas más usuales, como las literarias, constituyen un amplio filón de registros, fabulaciones y exploraciones de universos o microcosmos cuya escala va de lo estrictamente individual a lo más colectivo o social.

Ahora bien, en cualquiera de esos extremos, o en alguno de los términos intermedios de ese amplio espectro, lo usual es que una película asigne un peso preponderante a uno o más personajes y subordine los otros a esa elección previa. Eso suele ocurrir al margen de las dimensiones del universo representado y de la complejidad del *textus* de relaciones amorosas, amicales, familiares, laborales o sociales diseñado.

Eso ocurre en filmes tan dramáticamente concentrados y de un universo mínimo de personajes como, por ejemplo, *Sin testigos*<sup>1</sup> de Nikita Mikhalkov, donde, pese a que el relato solo contempla una pareja de ex esposos, el relato notoriamente confiere a ella el rol protagonista mientras que su ex marido es el personaje secundario. En este filme, eso está marcado por la voz en off de la protagonista que empieza recordando esa tarde ominosa, mientras la vemos sentada viendo televisión, sin saber que, unos minutos después, arribaría su ex marido y desencadenaría el infierno (y un filme espléndido).

Esa misma asignación de roles principales –y la subsecuente subordinación de los otros personajes a esos roles narrativos– ocurre en universos fílmicos más dilatados y complejos como *Novecento*<sup>2</sup> de Bernardo Bertolucci, para poner un ejemplo conocido, donde, a lo largo de cerca de cuatro horas, asistimos a la crónica de varias generaciones

---

<sup>1</sup> MIKHALKOV, Nikita. *Sin testigos* (1975)

<sup>2</sup> BERTOLUCCI, Bernardo. *Novecento* (1976)

de la familia Berlingheri y Dalco en un gran fresco social que muestra buena parte de la historia de Italia, desde la muerte de Verdi hasta la liberación de Italia a manos de los soldados americanos, pasando, desde luego, por el surgimiento del fascismo. Sin embargo, pese a la vastedad de ese universo, es evidente que *Novecento* es esencialmente el filme y la crónica de la amistad de Alfredo Berlingheri y Olmo Dalco, amo y sirviente, personajes principales a cuyo alrededor se subordinan varias decenas de personajes secundarios.

Bastante menos usuales son los relatos fílmicos que narran, en paralelo o sucesivamente -o en cualquiera de las principales modalidades que estudiaremos en esta tesina- diversas historias de valor equivalente y cuyos personajes no suelen tener ningún vínculo obligatorio entre sí. Sin embargo, dichos filmes no son la mera yuxtaposición de historias paralelas, sino que constituyen universos narrativos singulares, dotados de la autonomía y fisiología de un *corpus* narrativo vivo, y cuya cohesión no está dada por los mecanismos narrativos de la subordinación de personajes secundarios a la órbita de los personajes principales. A dichos filmes, la tradición fílmica los denomina “filmes corales”. Quizás la obra coral más ambiciosa y ciclópea lo constituya el film *La segunda patria*<sup>3</sup> de Edgar Reisz. Exhibido por única vez en Lima en agosto de 1995, este vastísimo film<sup>4</sup> ha sido subtítuloado *Crónica de una vida joven*, pues, a lo largo de sus 26 horas de proyección, asistimos a la narración sucesiva de trece historias<sup>5</sup> que describen la vida de un número idéntico de amigos que transitan de la adolescencia a la adultez en la Munich de los sesenta. Obviamente, son muchos los filmes corales tanto

---

<sup>3</sup> REITZ, Edgar. *Die Zweite Heimat* (1985- 1992)

<sup>4</sup> Este es el film más extenso de la historia del cine.

<sup>5</sup> Estos son las trece “películas” que la conforman: *El tiempo de las primeras canciones*, *Dos ojos extraños*, *Celos y orgullo*, *La muerte de Ansgar*, *Jugando a la libertad*, *Los hijos de Kennedy*, *Lobos de navidad*, *La boda*, *La hija eterna*, *El final del futuro*, *Tiempo de silencio*, *Un tiempo de muchas palabras* y *Arte o vida*.

dentro de la industria hollywoodense como fuera de ella. De manera meramente enunciativa, y tan solo por citar filmes muy conocidos, podríamos listar las siguientes películas: *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999); *21 gramos* (Alejandro Gonzales Iñárritu, 2003); *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994); *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997); *Crash* (Paul Haggis, 2004); *Nueve vidas* (Rodrigo García, 2005); *Babel* (Alejandro Gonzales Iñárritu, 2006).

Nuestra tesina tiene como fin fundamental establecer una sistematización de las principales posibilidades estructurales de manera que nuestra práctica creativa –eje y fundamento de esta Maestría en Escritura Creativa con mención en Dramaturgia y Guiones cinematográficos– discorra con solvencia y el debido conocimiento de la tradición. Por tal razón, esta tesina culmina, propiamente, con la elaboración del guion del filme coral *Cusco Affair* que está conformado por cuatro historias que se articulan a la manera del tema de estudio de esta tesis.

Este estudio se plantea, en el primer y segundo capítulos, como el análisis de las singularidades y recursos técnicos de dos guiones emblemáticos y representativos de la tradición de filmes corales, *Short Cuts* (Robert Altman, 1993) y *Amores Perros* (Alejandro Gonzales Iñárritu, 1994), que sintetizan las posibilidades narrativas que se generan en estos llamados filmes corales. Es preciso señalar que al estudiar estos dos guiones estamos estudiando implícitamente los guiones (los filmes) que comparten, con ciertas variaciones, esta estructura coral, aun cuando luego alternen *flashbacks* o *flashforwards* (como lo hacen *Pulp Fiction* o *21 gramos*) y que acaban generando la sensación de una mayor complejidad estructural.

Tanto *Short Cuts* como *Amores perros* son filmes considerados clásicos contemporáneos por la elogiosa recepción crítica que merecieron durante su estreno comercial<sup>6</sup> y por la descollante carrera de sus directores que lejos de ser tan solo talentosos artesanos pueden ser considerados cabalmente *autores*<sup>7</sup>, en el sentido que la mítica revista *Cahiers du cinema* popularizó. Ambos filmes han sido exhibidos comercialmente en Lima y están disponibles comercialmente en DVD.

Luego, en el tercer capítulo, estableceremos los aspectos comunes que unifican, a nuestro juicio, ambas narrativas corales. Tal como hemos podido comprobar, no existe – por lo menos en la bibliografía a la que hemos tenido alcance hasta la fecha– ningún esfuerzo crítico por hacer una sistematización de este tipo de guiones y filmes pese a que, en tiempos recientes, ha habido un notable incremento de filmes que han apelado a esta estrategia narrativa. El caso más notorio y sistemático es, sin duda, el que emprendieron el director mexicano Alejandro González Iñárritu y su guionista, también mexicano, Guillermo Arriaga, quienes, a lo largo de los tres primeros filmes de su filmografía conjunta, han trabajado exclusivamente filmes corales: *Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*. En nuestros predios, puede mencionarse el caso de *El evangelio de la carne* de Eduardo Mendoza, filme peruano que se estrenó el 2013 con buena aceptación tanto de público como de crítica y que puede ser considerado el primer filme peruano estrictamente coral, en tanto sus historias formantes tienen entrecruzamientos dramáticos a diferencia de filmes precedentes como *Cuentos inmorales* (Francisco

---

<sup>6</sup> Mencionaremos tan solo algunos de los premios más importantes recibidos por estos filmes: *Short Cuts* recibió el León de Oro de Venecia en 1993 y *Amores perros* obtuvo el Gran premio de la semana de la crítica y el Premio del público a la mejor película en el Festival de Cannes del 2000.

<sup>7</sup> La “política de los autores”, concepto surgido en Francia durante los años cincuenta, es la base de una de las teorías más revolucionarias de la historia del cine: por primera vez, algunos directores fueron considerados cabales artistas poseedores de un universo temático y formal singular e intrasferible. A esa categoría pertenecen directores notoriamente singulares como Andrei Tarkowski, Luis Buñuel o Federico Fellini, pero también algunos cineastas caracterizados, hasta ese entonces, como meros trabajadores de la industria fílmica como Alfred Hitchcock.

Lombardi, Augusto Tamayo, José Carlos Huayhuaca, José Luis Flores Guerra; 1978) o *Cuatro* (Frank Pérez Garland, Bruno Ascenzo, Christian Buckley, Sergio Barrio; 2010) que, en rigor, son filmes colectivos formados por varios cortos pero que no comparten ese rasgo estructural del entrecruzamiento dramático propio de los filmes corales.

Por la naturaleza misma de esta maestría, y gracias a la decisiva perspectiva aportada por el profesor del Seminario de Tesis II, el Dr. Jorge Valenzuela, quien ha insistido en que nuestras tesinas deberían abonar nuestra praxis creativa, en el capítulo final damos cuenta de nuestro propio diálogo en relación a la técnica de los guiones corales a propósito de la construcción del guion del largometraje de ficción *Cusco Affair*, y todo ello enmarcado en el contexto de las constantes temáticas que enmarcan nuestra breve obra anterior, conformada por el cortometraje de ficción *El Verano próximo*, el medimetraje documental *Palpa y Guapido*, *El Abrazo de la Memoria* y el guion del largometraje de ficción *Cielo oscuro*.



## Capítulo primero

### **AMORES PERROS DE GUILLERMO ARRIAGA**

El estreno en Lima del filme mexicano *Amores perros*, en diciembre del 2000, llevó a que un crítico y estudioso cinematográfico tan solvente como Ricardo Bedoya afirmara que su director, pese a que, en ese momento, ésta era tan solo su *opera prima*, era “sin duda, el director latinoamericano más prometedor”<sup>8</sup> y que este filme era “de lo mejor que ha dado el cine en los últimos años”<sup>9</sup>.

La obra posterior de Gonzáles Iñárritu ha dado la razón al entusiasmo inicial de Bedoya: *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006) son filmes que, como *Amores perros* (2000), también han recibido el casi unánime respaldo crítico y les han valido a su director y guionista variados reconocimientos en los festivales más importantes del mundo.

#### **1.1 Técnica de los “eslabones radiales”**

*Amores perros* empieza con la famosa escena de persecución que deriva en el brutal choque del auto que conduce Octavio, protagonista de la primera historia, contra el auto que maneja Valeria, protagonista de la segunda historia, situación que permitirá que el Chivo, protagonista de la tercera historia, se encuentre con el rotweiler Cofi, lo que tendrá un influjo dramático fundamental en la progresión dramática de su segmento narrativo.

En la tradición crítica sobre la dramaturgia fílmica, el concepto fundamental es el de *plot point*. Para Doc Comparato, éste es “el motor del cambio dramático y de nuevas

---

<sup>8</sup> BEDOYA, Ricardo. "Amores perros. A dentelladas". En *El dominical*, Suplemento de El Comercio. Lima, 3 de diciembre del 2000, pág. 11.

<sup>9</sup> Ibidem

situaciones, el núcleo vital del drama”<sup>10</sup>. Para Syd Field es “un incidente, un acontecimiento que se engancha a la historia y le hace tomar otra dirección”<sup>11</sup>. Robert Mc Kee lo denomina “incidente incitador”<sup>12</sup> y define su dialéctica de esta manera:

El incidente incitador debe cambiar radicalmente el equilibrio de fuerzas que exista en la vida del protagonista. Cuando una historia comienza, su protagonista vive una vida que está más o menos equilibrada. Tiene éxitos y fracasos, altos y bajos. [...] Entonces, quizá de repente, pero siempre de forma decisiva, se produce un acontecimiento que altera de manera radical ese equilibrio, la carga del valor que tenga la realidad del protagonista oscila hacia lo positivo o lo negativo. (Mc Kee 2002: 223-224)

Los tres autores citados enfatizan una característica esencial del *plot point*: la de alterar el curso narrativo y redireccionar la inercia dramática previa. Precisemos que, en el diseño estructural que rige a la mayoría de filmes, los dos<sup>13</sup> *plot points* más importantes de un filme están ubicados al final del primer acto y también al final del segundo acto.

En *Amores perros*, el choque referido es el único y medular punto de contacto de las tres historias que conforman este filme. Guillermo Arriaga ha declarado que “un accidente pone en contacto a gente que no se conoce y que se vuelve parte de la vida del otro en forma permanente.”<sup>14</sup>

En relación a la primera historia, el choque es un evento que ocurre muy cerca de su final y podría ser considerado el segundo *plot point*; es decir, aquel evento narrativo que reconduce el filme hacia su cierre; sin embargo, para la segunda y tercera historia, funciona como un primer *plot point* tradicional, pues sólo a partir de ese hecho es que

---

<sup>10</sup> COMPARATO, Doc (1992)

<sup>11</sup> FIELD, Syd (1994)

<sup>12</sup> MC KEE, Robert (2002)

<sup>13</sup> Es preciso señalar que, a lo largo del filme, pueden haber varios *plot points*. Eso no altera, sin embargo, la necesidad estructural de tener estos dos *plot points* más importantes.

<sup>14</sup> [http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=416](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=416) (18.12.2006; 10:40)

propiamente arrancan ambas historias: por una parte, en relación a la segunda historia, este accidente cambia el curso de la aparente felicidad que espera a los amantes Daniel y Valeria, y lo muta bruscamente en un concentrado relato de encierro y descomposición de la pareja que, tal como señala el propio Gonzáles Iñarritu, “es la historia, finalmente, de la deconstrucción de una pareja que, en tres días, vive la destrucción de una pareja que, quizás, lo vive en veinte años”<sup>15</sup>. Otro tanto ocurre con la tercera historia, pues es a partir de este choque que el curso narrativo –y vital– del Chivo, protagonista de la tercera historia, cambia radicalmente: el Chivo, “soberano de una corte de perros chuscos que sustituye a su familia perdida”<sup>16</sup>, se acerca curiosamente al choque, recoge el rotweiler abaleado, se lo lleva consigo para cuidarlo y lo incorpora a su jauría. No sabe que este hecho cambiará radicalmente su vida, pues, a los días, el rotweiler asesina a toda su corte perruna y este hecho hace que el Chivo, profundamente perturbado, no lleve a cabo el asesinato por el que le han pagado y decida abandonar su vida de sicario e intente acercarse a su hija, a la que no ha visto hace más de 20 años.

Formalmente, *Amores perros* está segmentado por tres pantallas que presiden cada uno de los que podríamos denominar capítulos: “Octavio y Susana”; “Daniel y Valeria”; “El chivo y Maru”. Tal como lo anuncian, cada capítulo desarrolla -predominante y no exclusivamente- la historia de los personajes referidos. Tomemos como ejemplo el primer capítulo, el de Octavio y Susana. Este consta de 59 escenas: 41 de la historia principal, la de Octavio y Susana; 11 de la segunda historia, la de Daniel y Valeria; y, por último, 7 de la tercera historia, la del Chivo y Maru. Las escenas correspondientes a

---

<sup>15</sup> Declaraciones registradas en el ítem “Comentarios de Alejandro Gonzáles Iñarritu y Guillermo Arriaga” dentro de “Características especiales” de la edición en DVD del filme.

<sup>16</sup> CABADA, Augusto. "La ciudad y los perros". En *La gran ilusión* Lima, septiembre de 2000, N° 12, pag. 145.

la segunda y tercera historia están insertadas en el desarrollo de la primera historia. Construyen, cada una independientemente la presentación de los personajes de sus respectivas historias y se conducen, en paralelo, al único evento que relaciona y moviliza dramáticamente las tres historias: el choque. Precisemos que eso no significa que sean historias desconectadas entre sí; lejos de eso, como pretendemos evidenciarlo en el siguiente acápite, existen profundos vínculos temáticos y de concepción del mundo entre esas historias; pero, desde el punto de vista del diseño de guion, estas confluyen únicamente en este choque que tendrá un efecto cataclísmico en sus respectivas historias.

Por eso, por estar las tres historias enganchadas como si fueran eslabones por un único evento común que funciona como el centro de una circunferencia en el cual se entrecruzan todos los diámetros y los radios es que hemos denominado a esta estructura como “eslabones radiales”, aludiendo al hecho de estar unidas (eslabones), pero en un único punto que las convierte en radios que confluyen en el centro (radiales).

Anotemos que, en el caso particular de *Amores perros*, dicho evento funciona, además, como un *plot point* para las tres historias; sin embargo, no es un requisito indispensable para esta estructura, pues es perfectamente concebible una estructura narrativa en la que el único evento en el que se entrecruzan todas las historias (dos, tres o las que sean inventadas) sea un hecho acaso importante, sumamente dramático, pero no necesariamente un *plot point*. Pongamos un ejemplo inventado: una película que siga la historia de nueve soldados (de un mismo bando o de bandos opuestos) y cuyos desarrollos narrativos se entrecruzan por una única vez en una batalla que forma parte de los diversos enfrentamientos bélicos en el curso de una guerra. Así definida, dicha

batalla en la que todos participan es un hecho dramático, intenso, incluso trágico, pero no es un *plot point* pues no altera la inercia de las acciones dramáticas precedentes ni cambia el curso narrativo de sus historias: luego de la batalla, los soldados siguen inmersos en la misma dramática de los enfrentamientos sucesivos a través de los cuales se desarrolla la guerra.

No es pues la naturaleza del único hecho concurrente lo que define esta peculiar estructura. Sin embargo, tal como lo demuestra *Amores perros*, si este único evento común funciona como un *plot point* de las historias formantes este nexo deja de ser una mera argucia formalista para convertirse en núcleo y médula de la dramaturgia del filme.

Un dato adicional es que, en nuestro filme en cuestión, en cada una de las tres historias, hay un perro: la primera y la tercera comparten, sucesivamente, al “Cofi”, el rotweiler peleador, mientras que en la historia intermedia desfila “Richi”. Esto, como veremos a continuación, es un guiño temático que devela un tramado interno más raigal y sistemático.

## **1.2 Jaurías humanas**

El tándem Gonzáles Iñárritu-Arriaga Jordán es uno de los pocos casos en que la colaboración del guionista no ha estado subordinada a la del director. Como es sabido, es usual que una vez que el guionista ha elaborado el guion deja de participar en el proceso de creación de la película que queda exclusivamente en manos del director quien, durante el rodaje, adecúa y acondiciona el guion a las necesidades de producción. Ese no ha sido el caso de esta pareja de mexicanos. Lejos de eso, tal como lo refiere

Arriaga, él siguió participando en la solución de los problemas que planteaba el rodaje<sup>17</sup>. Pero sobre todo, existe una gran mixtura y consonancia de los universos personales –los demonios interiores– que cada uno ha vertido en esta película. A propósito de *Babel*, Alejandro Gonzáles Iñárritu ha declarado que, tanto en este filme como en *Amores perros*, las redes familiares han sido su obsesión pues “en la familia se encuentra la raíz de todo drama humano”<sup>18</sup>. Por otra parte, Guillermo Arriaga ha declarado:

[...] Creo en el amor. Mis películas son películas de amor, de profundo amor. Creo que el amor es lo que realmente salva a los individuos. Es lo que te da sentido e identidad. El amor no es suave. Todos los personajes de *Amores perros* actúan por amor [...]<sup>19</sup>

En *Amores perros*, esos ejes temáticos encuentran su perfecta y armónica resolución en cada una de las tres historias. En “Octavio y Susana”, cada uno de los protagonistas pertenece a familias disfuncionales: Octavio es el hermano menor de una familia signada por la ausencia del padre y en la que la madre ejerce un tácito respaldo a la actitud prepotente del hermano mayor que maltrata a Susana, su pareja. Ésta, a su vez, no puede contar con el sostén familiar de su madre en la crianza de su bebé, pues su madre es alcohólica; a su vez, el núcleo familiar que conforman Ramiro y Susana está minado por la violencia con que éste la maltrata. En ese múltiple tramado de conflictos familiares, aunque transgresor, el deseo y el amor que Octavio siente por su cuñada es lo único que puede sacar a ambos de ese entorno de displacer y ausencia de expectativas vitales.

---

<sup>17</sup> Guillermo Arriaga ha declarado a propósito de su vínculo creativo en *Amores perros*: “[...] La relación con Alejandro [...] Es la relación ideal, cada quien respetando el trabajo y las decisiones del otro. A mí me dejó muy contento el que Alejandro haya supeditado todo para contar la historia. Por ejemplo, cuando estaba en el set y algo del guión no funcionaba, en ese momento el Negro me llamaba y me pedía discutir la escena. Así detallamos diálogos y puesta en escena. Yo asistía al set y en ese mismo momento trabajábamos juntos para encontrar una solución”.

[http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=416](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=416) (18.12.2006; 12:48)

<sup>18</sup> <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/index-2006-09-15.html> (15.12.96; 22:40)

<sup>19</sup> [http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=4621](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=4621) (18.12.2006; 11:00)

En la segunda historia, “Daniel y Valeria”, el personaje principal, Daniel, tiene una relación matrimonial deteriorada y decide, por fin, separarse de su esposa e irse a vivir con Valeria, su amante. Es el amor pasional el que lo impulsa a romper su inercia familiar y social. Sin embargo, el mismo día que se muda, su amante sufre un estrepitoso accidente que la postra en cama y lleva su relación al límite mismo de la comprensión y la solidaridad. La tercera historia, “El Chivo y Maru” comparte la misma lógica del deterioro familiar y el amor salvador. El Chivo es un ex-guerrillero que, al ser condenado a prisión, estableció con su ex mujer un pacto: decirle a su hija Maru que su padre había muerto. Desde que salió de prisión, el Chivo sobrevive como un desperdicio humano cualquiera: es un pordiosero al que el policía que lo capturó, de tiempo en tiempo, solicita que cometa asesinatos a cambio de dinero. Sin embargo, cuando muere su ex esposa, movido por el amor paternal -que es lo único que ha mantenido incólume a lo largo de los años- intenta acercarse a su hija y redimirse. Como vemos, pues, en las tres historias, el amor –en sus diversas variantes de amor *fou*, amor pasional o amor paternal– es lo único que permite que los personajes puedan atisbar una solución –o una huida– de esos entornos familiares disgregados y disgregantes. Guillermo Arriaga precisa que esos dramas familiares se focalizan, sobre todo, en la ausencia del padre:

En la primera historia no hay padre, en la segunda es el padre que abandona, y en la tercera es el padre que abandonó y quiere regresar. [...] En la primera es un personaje de 20, en la segunda de 40 y en la tercera de 60 años. Y se aprecian en el conjunto los contrastes de vida entre la clase social de Gael, la de la pareja de la segunda historia que vive conflictos banales, y la del exguerrillero que deja todo por un ideal. Esas dinámicas contrastantes enriquecen la película.<sup>20</sup>

Estos ejes temáticos de *Amores perros*, lejos de ser tan solo guiños o coincidencias, expresan una visión de mundo de las relaciones afectivas, de las urbes humanas: la convicción de que, al margen del entorno socioeconómico o de la madera de la que

---

<sup>20</sup> [http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_nota=416](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_nota=416) (18.12.2006; 10:45)

están hechas nuestras convicciones, los dramas humanos que importan se engendran en la familia, ese amasijo de conflictos transgeneracionales. Y que solo el amor tiene la fuerza, el ímpetu y la virulencia afectiva para sustraernos de esa fuerza centrípeta que representa la familia.

Las tres líneas narrativas de *Amores perros* cuentan también otras historias que pueden ser asimiladas a esa concepción del mundo que exudan los filmes corales. La más notoria es la de la violencia y la furia omnipresente en los diversos estratos y escenarios que conforman la sociedad mexicana, incluso en los más frívolos o glamorosos. Bedoya señala, además, que incluso el amor y el deseo están marcados por ese rasgo de la violencia omnipresente, pues esa “furia del deseo de Octavio y de la ciudad (...) muerde y agrede como los perros” y “agujerea el mundo ordenado y plástico de la modelo del episodio central”.

Esa violencia tiene el ritmo agitado del distrito federal: ríspida, acre, acezante. Y es contemplada desde la posición del narrador que puede transitar de una historia a otra:

[...] Gonzáles Iñarritu [...] multiplica los puntos de vista desde los que contempla una acción (como en la escena del accidente que es el núcleo del filme) porque adopta la posición dominante del director de mirada ubicua, omnipotente [...] <sup>21</sup>

Señalemos, finalmente, que otro rasgo notorio es el sentimiento de lo precario que estructura el mundo de *Amores perros*. Precaria es la pasión que Susana siente por su cuñado y se desvanece ante los conflictos que surgen con su marido; precaria es la felicidad exultante que sienten Daniel y Valeria al irse a vivir juntos y es anticipada por un hueco inesperado que aparece en el piso, acaso porque:

---

<sup>21</sup> BEDOYA, Ricardo. "Amores perros. A dentelladas". En *El dominical*, Suplemento de El Comercio. Lima, 3 de diciembre del 2000, pág. 11.



[...] como la propia ciudad de México, [está] levantada sobre terreno frágil. Por eso, los destinos de los personajes no son firmes; sus planes se desbaratan; la ciudad esconde los rincones más sórdidos; los hermanos Octavio y Ramiro reencarnan la ancestral relación de Caín y Abel; la moderna tranquilidad del departamento de Valeria está carcomida y reposa sobre la voracidad de las ratas.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> BEDOYA, Ricardo. "Amores perros. A dentelladas". En *El dominical*, Suplemento de El Comercio. Lima, 3 de diciembre del 2000, pág. 11.

## Capítulo segundo

### LAS LECCIONES DE ALTMAN: *SHORT CUTS*

Robert Altman es uno de los directores fundamentales del cine americano. Su popularidad la obtuvo con *M.A.S.H* (1970), una ácida sátira de la guerra de Vietnam que fue premiada en Cannes. Sin embargo, su consagración definitiva se dio en los años ochenta, en los que realizó catorce largometrajes; entre ellos varios títulos emblemáticos como *Nashville* (1975). Sin embargo, “una pelea con la Fox, productora de *Health* (1979) interrumpe este ciclo prolífico y expulsa al cineasta del sistema de distribución de las grandes compañías norteamericanas”<sup>23</sup>. Acaso por eso, años después, Altman realizó *The player* (1992), un corrosivo filme en el que disecciona con escarnio el universo de Hollywood.

Altman fue un director que ejerció una gran influencia en el cine americano independiente:

[...] En el cine norteamericano [...], Altman representa un caso muy especial. Se trata de un cineasta de una terca independencia, que es a la vez su propio productor y que interviene siempre como guionista o coguionista de sus obras, las cuales son elegidas por él desde su fase como proyectos [...]<sup>24</sup>

Destaquemos, en particular, el hecho de que sea el propio Altman quien se encarga de la escritura de los guiones de los filmes que él dirige. Esto, como sabemos, no es un hecho usual en Hollywood, pues es justamente en la etapa de escritura de los guiones donde la industria norteamericana deja la impronta de su narrativa uniformizante y masiva.

---

<sup>23</sup> De CARDENAS, Federico. “Dos de Altman”. En: La gran ilusión. Lima, primer semestre de 1995, N° 14, pag 133.

<sup>24</sup> Ibidem

A juicio de muchos críticos, *Short Cuts* (1993) es uno de los mejores filmes americanos de la década del noventa. Es, en todo caso, la brillante adaptación que emprendieron al alimón Robert Altman y su coguionista Frank Barhydt para llevar a la pantalla grande los cuentos de Raymond Carver; pero es, sobre todo, uno de los filmes corales más importantes que se hayan realizado en la historia del cine.

## 2.1 Técnica “arbórea”

Tess Gallagher, poeta norteamericana muy apreciada y heredera de los derechos de la obra literaria de su difunto marido Raymond Carver, había denegado sistemáticamente dichos derechos a las múltiples propuestas de adaptación fílmica que recibió. Sin embargo, cuando Altman se entrevistó con ella para solicitarle la concesión de dichos derechos, aceptó inmediatamente. La razón, dijo, es que Carver era un profundo admirador de *Nashville*, filme que, junto a ella, habían visto con devoción y disfrutado muchísimas veces.

Gallagher dio a Altman la más absoluta libertad para que procediera a la adaptación fílmica, consciente de que, en tanto lenguaje autónomo y diverso al lenguaje literario, la versión cinematográfica hallaría sus propios caminos para encarnar el espíritu carveriano. Esa libertad permitió que Altman y su coguionista Frank Barhydt eligieran nueve relatos y un poema: “Vecinos”, “No son tu marido”, “Vitaminas”, “¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?”, “Tanta agua tan cerca de casa”, “Parece una tontería”, “Jerry, Molly y Sam”, “Recolectores”, “Diles a las mujeres que nos vamos” y “Limonada”<sup>25</sup>. En total, tenían 22 personajes. El reto estaba planteado.

---

<sup>25</sup> Los nueve relatos y el poema pertenecen a diversos libros. “Vecinos”, “No son tu marido”, “¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?”, “Jerry, Molly y Sam” y “Recolectores” pertenecen a *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*. “Vitaminas” y “Parece una tontería” pertenecen a *Catedral*. “Tanta agua

La primera decisión importante fue trabajar sobre los relatos como si fueran un material narrativo moldeable; es decir, un material narrativo que sufriría modificaciones diversas que implicaban decisiones radicales. Enumeremos algunas: eliminar algunos personajes de un cuento; variar algunas caracterizaciones de personajes; inventar nuevos personajes al interior de cada cuento; transferir personajes de una historia a otra; etc. Gallagher estuvo de acuerdo. Es más, cuando Altman y Barhydt decidieron inventar la historia de la cantante y su hija cellista, Gallagher “consideró que encajaban con los personajes de Carver e incluso parecían salido de su cuento ‘Vitaminas’ (...)”<sup>26</sup>.

La segunda decisión importante fue fundamental: personajes de cuentos diversos deberían entrar en contacto entre sí. Eso implicó, en primer lugar, variarlos de ubicación espacial de manera que el escenario elegido permitiera estos entrecruzamientos:

[...] Uno de los motivos por los que trasladamos la localización del noroeste del Pacífico al sur de California era que deseábamos situar la acción en un vasto contexto suburbano para que los personajes se pudieran conocer de forma fortuita. Había que tener en cuenta consideraciones de orden logístico, pero queríamos que las relaciones fueran accidentales. La acción se sitúa en un Los Ángeles sin explotar, que es también el país de Carver; no Hollywood ni Beverly Hills, sino Downey, Watts, Compton, Pomona, Glendale..., barrios americanos de las afueras, nombres que se oyen en las partes sobre el estado de las carreteras.<sup>27</sup>

Ambas decisiones los llevaron a adoptar una técnica “arbórea” para la narración de este film que se avizoraba sumamente complejo. Decimos “arbórea” porque implicaba, en primer lugar, que cada historia avanzara paralelamente “hacia lo alto” como si se tratara de la ramas de un árbol que se dirigen todas hacia arriba y densifican así su ramaje ascendente, pero, a la vez, poseen inevitables derivaciones colaterales que permiten que

---

tan cerca de casa” y “Diles a las mujeres que nos vamos” pertenecen a *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. “Limonada” pertenece a *Bajo una luz marina*.

<sup>26</sup> ALTMAN, Robert. “Introducción: complicidad con Carver” En: CARVER, Raymond. *Vidas Cruzadas*. Barcelona: RBA Proyectos Editoriales, 1995. Pag. 9.

<sup>27</sup> Ibidem

algunos de sus ramajes menores se entrecruzan con los de otros ramajes-relatos formantes.

Pero, además, decimos “arbórea” porque, a similitud de estos organismos del reino vegetal, lo que les confiere vida y unidad es la savia que íntimamente la recorre. En el caso de *Short Cuts*, dicha savia era, desde luego, el espíritu carveriano que su viuda creía hallar incluso en un relato que no había escrito Carver, pero que Altman y Barhydt inventaron para “tender los puentes musicales que se dan en la película, Annie con su jazz y Lori con su chelo”<sup>28</sup>.

### **2.3 El universo (mediocre) de Carver y el énfasis altmaniano.**

En *Amores perros*, tal como lo hemos señalado en el primer capítulo, el fresco que terminan construyendo los tres segmentos narrativos es el de la violencia que, ubicada en la médula del seno familiar, termina disgregando las posibilidades mismas del vínculo. En *Babel*, el filme que marcó el fin colaborativo de la dupla Gonzales Iñárritu-Arriaga, subyace una similar concepción del universo que hace resonar las tres historias entre sí. Solo que, en este caso, esa isotopía no es la de la violencia familiar, sino la amalgama del azar y la incomunicación.

Esa misma isotopía temática está presente en *Short Cuts*. En este caso, esa impronta no procede, como en los casos anteriores, de las obsesiones temáticas de los guionistas, sino del material de base: los cuentos de Raymond Carver, el cuentista norteamericano cuya obra narrativa discurre por el cauce que forman el minimalismo y el llamado “realismo sucio”. La obra de Carver, como señalan diversos críticos, se nutre de su

---

<sup>28</sup> ALTMAN, Robert. “Introducción: complicidad con Carver” En: CARVER, Raymond. *Vidas Cruzadas*. Barcelona: RBA Proyectos Editoriales, 1995. Pag. 7

propia experiencia de americano de clase baja: es sabido que su padre trabajaba en un aserradero y que fue, como el propio Raymond durante un largo periodo de su vida, alcohólico. Además, su madre trabajaba como camarera y también como vendedora. No es casual, entonces, que, desde sus primeros relatos publicados en el *New Yorker* y *Esquire*, el repertorio de sus personajes está dominado por la presencia del vasto universo humano de la clase baja norteamericana de la que él mismo procedía:

Dotado de un apreciable escepticismo y resentimiento, el estadounidense Raymond Carver (1939-1988), cuentista y poeta, mediante una técnica escueta y directa, carente de adornos estilísticos (que la crítica ha calificado como minimalista), dibuja una gama de anónimos perdedores de una sociedad que parece haberse olvidado de ellos: desempleados, alcohólicos, divorciados, seres solitarios que van hacia la deriva y que no tienen otra cosa que hacer sino mirar la televisión; esos son para mí, básicamente, los personajes de Carver: individuos que miran la televisión, evitando mirar a su propio interior y comprobar que no son más que sombras cargadas de desesperanza.<sup>29</sup>

La cita anterior nos precisa no sólo la ubicación social de sus personajes, sino, sobre todo, el sesgo de su mirada y su programa narrativo: lo que le interesa a Carver es radiografiar la dramática anodina de la vacuidad o la desesperanza de su universo de *loosers*.

Ese es el universo que, de manera deliberada, asumen, desde un inicio, Robert Altman y su co-guionista Frank Barhydt en *Short Cuts*. Acaso por eso, los relatos que eligen no son sólo los más “cinematográficos”, en el sentido de que sean los más fácilmente filmables por su materia narrativa, sino que, sobre todo, revelan una concepción de mundo que –lo postulamos- subyace a todos los filmes corales. Así, *Short Cuts* deviene en el mural de un cierto Los Angeles con sus policías, choferes, camareras, pintores, médicos, locutores, músicos, telefonistas, etc: un universo mediocre, donde las propias mezquindades obnubilan la visión y permiten olvidarnos de los otros. Eso ocurre en la

---

<sup>29</sup> <http://maruska.soria.org/carver1.htm> (28.07.2006; 5:40 am)

historia en la que tres pescadores prefieren atar el cadáver que han encontrado en el río y seguir pescando, durante dos días, como si no pasara nada, antes de dar parte a la policía. Pero también en las otras historias: un padre reencuentra a su hijo, locutor de tv, después de varios años, y, pese a que éste está en el hospital aturdido y preocupado porque su propio hijo está en cuidados intensivos, le cuenta, como si fuera una anécdota cualquiera, que la verdadera razón por la que se separó de su madre es que ésta lo encontró acostado con su propia hermana. En otra, un policía infiel deja al perrito de sus tres pequeños –y desconsolados- hijos en otro vecindario porque cree que lo ladra como si intuyera que ha estado con su amante. En otra, un panadero, que se siente burlado porque no recogieron el pastel que le mandaron hacer, acosa telefónicamente a la familia, ignorando que no recogieron el pastel porque el niño fue atropellado y ha muerto. En otra, una mujer que trabaja como locutora sexual trata con desdén y descuidada violencia a su marido cuando éste protesta por el sexo apático que tiene con él cuando, con sus clientes, desembalsa, en cambio, un caudal de morbo y desfachatez que él ansía. En otra, un aviador, celoso de que su ex-mujer salga con otros hombres, corta con una sierra eléctrica todos los muebles de la casa y toda la ropa de la casa, sin importarle que en esa casa vive también su hijo al que no le importa abandonar en su cumpleaños si así le estropea una salida a su madre. De seguir enumerando cada una de las muchas historias que conforman *Short Cuts*, en todas encontraríamos la misma enumeración de mezquindades, y falta de empatía y solidaridad, que es lo que debe haber seducido a los guionistas:

Raymond Carver se identifica con el hombre (y la mujer) de la clase trabajadora y nos presenta en un estilo minimalista (que es ya en sí una forma de sublevación literaria contra el gusto imperante hasta la fecha) a unos seres que están emocionalmente y económicamente derrotados. Los personajes de Carver están generalmente o bien sin trabajo, o con un empleo que no les llena en absoluto; en suma, en unas relaciones humanas inconsecuentes<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> <http://maruska.soria.org/carver4.htm> (28.07.2006; 5:40 am)

Altman no se ha limitado, sin embargo, a “ilustrar” estos relatos, en el sentido de filmarlos tal cual fueron escritos. No podría haberlo hecho, además, pues se proponía hacer un filme coral apelando a lo que hemos denominado “estructura arbórea”, es decir, un macro relato con líneas narrativas autónomas que se entrecruzan con otras a partir del trabajo u ocupación de cada personaje, en algunos casos, o del puro azar, en otros. Para ello, tuvieron que modificar cada relato, permitiendo que su “ramaje” narrativo se entrecruzara con el de los otros, para dar consistencia al conjunto narrativo.

Sin embargo, lo que hicieron Altman y su coguionista fue más bastante más complejo que eso. Para ello, en cada historia recurrieron a los procedimientos esenciales que para Borges constituyen el arte mismo de la fabulación: introducir elementos circunstanciales y acentuar los énfasis<sup>31</sup>. Y lo hicieron con maestría incomparable porque la naturaleza del relato carveriano lo permitía:

(...) sus narraciones, ¿son relatos o fotogramas? Yo me inclino por lo segundo: en ellos no ocurre nada; nada que se salga de lo cotidiano, se entiende. Carver se introduce en el interior de un hogar medio para tomar unas fotografías y contarnos sobre la marcha qué sentimientos dominan a sus habitantes. Por tanto, no hallaremos en su estilo el trinomio planteamiento, nudo y desenlace. A él no le interesa más que el interior, el alma herida de esos seres que buscan, quizá inconscientemente, un motivo para seguir viviendo.<sup>32</sup>

Los relatos carverianos, en efecto, no suelen proceder con la dinámica de la exposición, nudo y desenlace. Son, en muchos casos, el diseño de una condición o situación no dramática en términos convencionales, pero en los que anida, sin embargo, un gran potencial de impacto, tal como él mismo lo sugiere en *On writing*:

Es posible, en un poema o en una historia corta, escribir sobre objetos vulgares utilizando un lenguaje coloquial, y dotar a esos objetos (una silla, unas persianas, un tenedor, una piedra, un anillo) con un inmenso, incluso asombroso, poder. Es

---

<sup>31</sup> BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa* 3. Barcelona: Bruguera, 1985. Pag. 261

<sup>32</sup> <http://maruska.soria.org/carver1.htm> (28.07.2006; 6:25 am)



posible escribir una línea de un aparentemente inofensivo diálogo, y transmitir un escalofrío a lo largo de la columna vertebral del lector (el origen del placer artístico, como diría Nabokov). Ésa es la clase de la literatura que me interesa.<sup>33</sup>

Por eso, Altman y Barhydt potencian, en el filme, esos elementos que producirán el “escalofrío” en los espectadores apelando a la introducción de rasgos circunstanciales para enhebrarlos con las otras historias, pero, sobre todo, apelando al mandato borgeano de acentuar los énfasis para decantar y explicitar ese universo de medianías y precariedades que es, esencialmente, el universo carveriano. Analizaremos uno solo de los relatos adaptados para mostrar en detalle este proceso.

*No son tu marido*, uno de los cinco cuentos que el filme toma de *¿Quieres hacer el favor de callarte por favor?*, es la crónica familiar de los Piggott, Earl y Doreen. En el relato carveriano, el relato comienza con la escena en la que Earl va a visitar a la cafetería donde atiende su mujer. Así, es testigo de cómo unos parroquianos le miran el culo a su mujer y comentan que a algunos tipos “las palomitas les gustan gordas”<sup>34</sup>. En la adaptación cinematográfica, ocurre lo mismo. Y, tanto en el relato original, como en la película, Earl, sumamente incómodo, se va ofendido sin despedirse de su mujer.

A partir de este punto, ambas versiones se diferencian. En el cuento original, Earl espera que llegue su mujer a casa, la confronta y la incita a que adelgace. Luego, aunque no tiene dinero, compra una balanza y asume ese propósito de su mujer como un reto suyo. Aquí es donde el director de *The player* introduce cambios que no estaban en el cuento original y que, a nuestro juicio, revelan mejor las pequeñas miserias y minúsculas alegrías de los *looser* del universo carveriano. En efecto, Altman también hace que Earl

---

<sup>33</sup> <http://maruska.soria.org/carver1.htm> (28.07.2006; 7:15 am)

<sup>34</sup> CARVER, Raymond. *Vidas cruzadas*. Barcelona: Anagrama, 1994. Pag 21

confronte a su mujer, pero no para que adelgace, como ocurre en el cuento, sino que le enrostra eso que ambos saben pero fingen ignorar.

Veamos en detalle esos énfasis que el realizador ha diseminado complejizando el relato: en el filme, Earl y Doreen no tienen hijos pequeños como en el relato original. De esa forma, su vínculo no se sostiene sobre el pegamento que proveen los hijos, sino sobre su decisión compartida de juntar sus vidas (y soledades) y vivir en un barrio de remolques. A él, Altman lo hace alcohólico y chofer de una limusina que sirve de motel ambulante, mientras que ella continúa siendo camarera, como en el cuento. Luego de que Earl ha abandonado intempestivamente la cafetería, espera a su mujer en el remolque. Llega Doreen, quien, compulsivamente, lo aturde con preguntas que no son verdaderamente tales: “¿Qué haces? ¿Por qué no trabajas? (...) He traído carne, ¿quieres que te la prepare? ¿Qué tal una macedonia?” Earl -que ha estado bebiendo y ha vaciado precipitadamente su vaso al verla llegar- le replica: “¿Qué tal una minifalda, Doreen? Tan corta que se te vea el culo entero”. Ella, que sabe la razón por la cual él ha abandonado un rato antes el restaurant, replica un desdibujado “¿qué bobadas dices?”, esquivándolo y se refugia en los menesteres de la cocina.

Hemos dicho que la borgeana introducción de rasgos circunstanciales es el mecanismo al cual han apelado los guionistas de *Short Cuts* para articular cada relato con los otros: luego de que Doreen se mete a la cocina, sale al rato y le cuenta a Earl, compungida y asustada, que ha atropellado a un niño (situación de entrecruzamiento con otra historia familiar, la que procede del cuento “*Parece una tontería*”) y dice, a manera de reflexión, “nuestras vidas habrían cambiado”. Earl, que juguerreteaba con un estetoscopio, replica que “ojalá hubiera algo que cambiara nuestra vidas”. Ella le pregunta a qué se

refiere y él le dice de sopetón: “quizá ya me haya hartado de verte enseñar el culo”. Doreen rehúye una vez más el fondo del asunto y se limita a decirle que está borracho, que le había prometido no beber más y que se largue. Earl se incorpora y Doreen, como si quisiera retenerlo, le dice “dijiste que no mentirías, ese era el trato”. Earl no se desvía de su propósito y sigue punzándola: “no sé quién va a mirarte ese culo de vieja”. Doreen, entonces, súbitamente envalentonada, le dice que no le hable así y que no vuelva porque no lo dejará entrar más y suelta un “¡Perseguir a Honey!” que no parece asunto relevante en esa discusión. Precismos que Honey es una hija de Doreen, cuyo propio hilo narrativo se desprende de la adaptación que procede de “*Diles a las mujeres que nos vamos*”. Earl grita que no la ha tocado y Doreen aclara que ella solo dijo que la perseguía. En la puerta, Earl la acusa de no usar su anillo y de haber hundido su “nido de amor”. Doreen le grita: “¡Vete a emborracharte!” y Earl, furioso, saca la pequeña petaca que tiene escondida en el bolsillo trasero del pantalón, la bebe y la arroja al pavimento, antes de subir a la limousina que maneja. Doreen, antes de meterse a su remolque, azuza con un “¡Que tengan buenos días!” a los vecinos que han estado mirando la discusión.

Este relato familiar, en general, y esta escena en particular, es, a nuestro juicio, lo mejor de todo el filme y eso lo reconoce el propio Altman:

La primera familia que filmamos fue la de los Piggott, Earl y Doreen, que interpretan Tom Waitss y Lily Tomlin, en su parque de remolques y en Johnnie's Broiler, una típica cafetería californiana en la que Doreen trabaja de camarera. Su interpretación fue tan espléndida que pensé que me acarrearía problemas, pero lo cierto es que todos los actores trabajaron hasta alcanzar ese nivel (...) <sup>35</sup>

Earl y Doreen son dos sujetos precarios y derrotados ya por la vida, que sobreviven gracias a trabajos “menores” y que han decidido acompañarse mutuamente en sus ya

---

<sup>35</sup> CARVER, Raymond. *Vidas cruzadas*. Barcelona: Anagrama, 1994. Pag 8.

entrados cincuenta años. Conocen sus respectivas flaquezas, pero fingen no verlas para poder seguir juntos. Doreen sabe perfectamente que Earl sigue bebiendo, pues, unas escenas antes se lo ha preguntado y ha aceptado su débil e inconvincente respuesta. Cuando Doreen regresa al remolque, sabe, por supuesto, que Earl está ofendido por lo que ha ocurrido en la cafetería. Por eso, de entrada, intenta cubrir el silencio con preguntas varias. Cuando Earl la encara por vestir con una minifalda que muestra demasiado, Doreen lo rehúye y prefiere, ahora sí, “darse cuenta” de que ha estado bebiendo y lo echa, pero, además, le recuerda que él ha perseguido a su hija, como si, al mostrarlo infame, pretendiera ponerlo en una posición que no lo faculta para cuestionarla a ella. Ha bastado un poco de alteración y hesitación para que ambos expongan el conocimiento que tienen de los aspectos más vergonzosos que conocen del otro y que solapan para no tener que confrontarse y poner en riesgo la viabilidad de la mutua compañía que se prodigan, ese calorcillo de fracasados con que acompañan sus vejece.

En el cuento original, luego de que Earl ha conseguido que Doreen baje de peso, visita otra vez la cafetería en la que ella trabaja. Pregunta a uno de los parroquianos qué le parece Doreen. Como él hombre no le contesta, entusiasmado, le pide a su mujer que le sirva un helado de chocolate, sabiendo que, al hacerlo, el parroquiano podrá verle el adelgazado trasero:

“Doreen (...) se inclinó sobre el congelador, asomó el cuerpo hacia el interior y se puso a arañar helado con el cacillo. Earl miró al hombre y le dirigió un guiño cuando vio que la falda de Doreen empezaba a ascender por los muslos.”<sup>36</sup>

Esa es la patética poesía que atrapa Carver: la de un sujeto que se emociona por la recuperada figura de su mujer y que, para celebrárselo, no le importa exponer a su mujer

---

<sup>36</sup> CARVER, Raymond. *Vidas cruzadas*. Barcelona: Anagrama, 1994. Pag 28

al escrutinio sexual de un desconocido con tal de que lo reaseguren en aquello de lo que muy íntimamente debe dudar. Altman recurre a una variación de dicha escena para mostrar el entusiasmo de Earl no por la delgadez de su mujer sino por el reencuentro de ambos. Earl, luego de una feroz borrachera que lo ha dejado con una angustia que se delata por su respiración entrecortada, busca a Doreen en la cafetería. Le dice que la ha esperado en su casa, que no ha podido dormir en la cama y que ha preferido dormir a la intemperie. Se lo dice casi sollozando y Doreen le arregla el pelo, como una madre. Earl le pregunta a qué hora saldrá y le dice que la va a recoger para que se acostumbre a su “nuevo nivel de vida”. Doreen lo mira masticando su chicle y le pregunta que quiere comer. Earl le dice que a ella sobre un plato de arroz y Doreen, complacida, lo reprende para que no bromea. Va a traerle café y Earl, entusiasmado, pregunta a un parroquiano si esa tía le parece “buena o no”. El hombre, por toda respuesta, le replica “¿qué dice?” y Earl le pregunta, feliz, si le gustaría estar casado con una mujer así. El hombre mira su taza y con resignación dice que ya lo está. Earl no escucha la ironía y el desconsuelo del parroquiano, feliz de haber reconquistado a Doreen, a quien ofrece sacarla “pronto de Downey”.

Si hiciéramos un cotejo similar de la versión fílmica de cada familia con el relato en el cual se inspira encontraríamos lo mismo: invención de rasgos circunstanciales para vincular un relato con los otros. Pero, también, al interior de cada relato, el acentuamiento de los énfasis que, como un catalizador dramático, potencia la naturaleza mezquina y mediocre de los personajes carverianos. Esa es, pues, la lección que nos deja Altman, a través de su ácida misantropía, una de las marcas de estilo de su entrañable filmografía.

## Capítulo tercero

### HACIA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS CORALES

En los capítulos precedentes, hemos estudiado dos importantes filmes que la tradición crítica cinematográfica considera obras muy valiosas (no escasean incluso las calificaciones de obra maestra para *Short Cuts*) cuyas estructuras narrativas sintetizan las principales opciones estructurales para articular varias líneas narrativas al interior de un guion llamado coral. En este capítulo, a partir del cotejo de ambos guiones corales que consideramos paradigmáticos, y de otros a los que aludiremos sin intención de exhaustividad, postularemos algunas características que suelen exhibir estos guiones corales.

#### 3.1 Porosidad entre las técnicas “arbórea” y de “eslabones radiales”

En los capítulos primero y segundo, a partir del análisis de los filmes corales *Amores perros* y *Short Cuts* respectivamente, hemos nominado como técnica “arbórea” y técnica de “eslabones radiales” a los dos procedimientos más importantes que son usados por los directores para generar estos filmes corales. En suma, la técnica “arbórea” implica que las líneas narrativas formantes se vayan entrecruzando en muy diversos momentos del relato. Ahora bien, estos cruces pueden ser meras coexistencias en el mismo espacio, aunque, en algunos casos, suponen una interacción desde su rol laboral o funcional. En otros casos, esas interacciones pueden tener mayor incidencia dramática, sea a través de una escena fuerte o de la generación de un *plot point*<sup>37</sup>. Cuantos más cruces ocurran, como en *Short Cuts*, se produce la sensación de un tejido social más denso entre las ramificaciones narrativas.

---

<sup>37</sup> Este concepto fue debidamente explicado en el primer capítulo.

A su vez, la técnica de los “eslabones radiales” supone que las líneas narrativas que conforman el filme coral están articuladas a través de una única escena que es en la que se entrecruzan todas las líneas narrativas, de la misma manera que todos los diámetros de una circunferencia se entrecruzan, justamente, en el centro de la circunferencia. Eso es lo que ocurre en *Amores perros* donde las tres líneas narrativas se entrecruzan en la escena del choque de autos. En este filme en particular, esa escena, como vimos, es, además, un *plot point* para cada una de las tres líneas narrativas. Sin embargo, consideramos que esto no es una condición estrictamente necesaria tal como lo sustentamos en el capítulo respectivo.

Es preciso señalar que estas estructuras no suelen usarse de forma exclusiva, pura, sino tan solo de forma predominante. De hecho, en el filme más arquetípicamente deudor del modelo de los “eslabones radiales” como *Amores perros*, observamos que hay atisbos de ese entrecruzamiento espacial que, como sabemos, singulariza a las estructuras “arbóreas”. Eso ocurre, por ejemplo, cuando personajes de la primera historia (los de la pandilla del Jarocho) salen de una pelea de perros y, para calmar al suyo, se aproximan a una jauría callejera para que su can pueda desfogar su furia con ellos. Sin embargo, desisten pues, cuando están a punto de soltar a su perro, ven que los perros callejeros pertenecen a una especie de mendigo (el Chivo, personaje central de la tercera historia) que, al verlos acercarse, coge amenazadoramente un machete. Otro tanto ocurre cuando Valeria (personaje central de la segunda historia) conduce su auto buscando una botella de vino. En cierto momento, podemos observar, en tercer término, que el auto sobrepasa al Chivo (el ya referido personaje central de la tercera historia), que avanza con su carreta de desperdicios. Estos ejemplos cobran un valor inusitado al estar ubicados en un filme como *Amores perros* que es, como dijimos, la quintaesencia del filme cuyo

guion coral asume la estructura de “eslabones radiales” pues, como ya explicamos, la escena del choque es la que funciona como *plot point* para todas las historias. Por eso, el director, sabiendo que en el montaje tendría que recurrir varias veces a dicha escena, decidió filmarla en simultáneo con algunas decenas de cámaras, desde muy diversos puntos de vista, porque sabía que no podría filmarla sino una única vez. Luego, en montaje, decidiría, en función a los resultados, desde qué puntos de vistas se vería esa escena en cada línea narrativa. Esa reiteración al mostrar esta misma escena es, justamente, el resultado de elegir esta estructura de “eslabones radiales” como el dispositivo narrativo más importante de su filme.

Por otra parte, tampoco los filmes cuyo guion posee una estructura esencialmente “arbórea” rehúyen la posibilidad de introducir un evento común a todas las líneas narrativas para que se genere la sensación de que todas están de alguna manera urdidas por esa escena o situación que emparenta todas sus líneas narrativas. De hecho, esa es la razón por la cual las diez historias de *Short Cuts* comparten, al inicio del filme, una situación común: la fumigación aérea en Los Angeles que no deja indiferentes a ninguno de los personajes de las muy diversas líneas narrativas y genera muy diversas actitudes en ellos, actitudes que, por otra parte, sirven para caracterizar a los personajes. A su vez, de manera simétrica, al final del filme, Altman elige un hecho que, otra vez, es visto y sentido al interior de cada línea narrativa: un fuerte temblor que sacude la ciudad y cada una de estas diez historias carverianas.

Hemos sostenido que estas son las principales posibilidades estructurales para elaborar filmes corales. Por supuesto, siendo el gen creativo el gen esencial del arte, es lógico que las obras, a partir de estas estructuras, generen nuevas “cepas” y modificaciones



estructurales que, sin embargo, no alcanzan a constituir estructuras esencialmente autónomas y diversas de las anteriores. Así, por ejemplo, en el film coral *21 gramos*, también de Alejandro González Iñárritu, asistimos a una variación muy interesante. Antes, es preciso señalar que, en este filme, la impresión de suma complejidad procede no solo de su estructura coral, sino, esencialmente, de la manera –diríase azarosa- en que se han diseminado los hechos desde el punto de vista cronológico: los *flashbacks*<sup>38</sup> y los *flashforwards*<sup>39</sup> se alternan de forma continua y vertiginosa, al límite mismo del desconcierto y perplejidad del espectador. Obsérvese que esto es una decisión de montaje<sup>40</sup>, independiente de la complejidad que agrega, en sí misma, la estructura coral. Hecha esta aclaración, si obviamos estas alteraciones temporales, y si reconstruimos la lógica del relato coral, se puede observar que, al inicio, asume la estructura de “eslabones radiales”, es decir, las tres líneas narrativas avanzan de manera autónoma e independiente, movidas por la inercia de su propia fuerza narrativa, hasta que se produce un entrecruzamiento de las tres líneas a través de una escena de un accidente, un atropello: uno de los personajes (protagonista de la línea narrativa 1) atropella al esposo e hijas de una mujer (protagonista de la línea narrativa 2) produciéndoles la muerte, lo que conllevará a que se proceda a usar el corazón de su marido para salvar la vida de otra persona (protagonista de la línea narrativa 3). Sin embargo, a partir de este punto, a diferencia de *Amores perros*, las tres líneas narrativas se unen y continúan así, enhebradas en un único relato dramático hasta el final, pues el hombre con el nuevo corazón se hará pareja de la mujer que perdió el marido y, en cierto momento, decidirán hacer un ajuste de cuentas con el hombre que atropelló a la familia de la mujer. Como se

---

<sup>38</sup> *Flashback* es el retorno a una escena que, cronológicamente, es precedente al punto exacto en el que se encuentra el relato.

<sup>39</sup> *Flashforward* es el adelanto a una escena que, cronológicamente, es posterior al punto exacto en el que se encuentra el relato.

<sup>40</sup> En los predios creativos del cine, se asume como muy cierto eso de que una película se escribe tres veces: cuando se escribe, cuando se filma y cuando se edita. Para comprobarlo, basta estudiar cualquier guion y cotejarlo con la versión fílmica final. Por supuesto, eso ha ocurrido en nuestra experiencia fílmica reciente.

puede ver, *21 gramos* sigue, esencialmente, el modelo de los “eslabones radiales” y luego se convierte en un único relato autónomo e integrado. Hay, pues, muchas variantes posibles de estas estructuras “arbórea” y de “eslabones radiales” que, gracias a su porosidad y ósmosis, permiten fructificar nuevas variaciones a esa veta de los filmes corales.

### **3.2 Visiones implícitas de la ciudad (la humanidad)**

Hay algunos filmes, corales o no, que se proponen como una radiografía o una cartografía emocional de la ciudad en la que transcurren. Obviamente, esa implícita atribución es subjetiva, arbitraria, y pertenece a las obsesiones temáticas del autor. Nosotros, los espectadores, podemos inferirla a partir de los sentidos o las texturas dramáticas que subyacen a las historias que, como un coro, nos repiten lo mismo con sus diversos acentos. Esto podría corresponder a lo que, en literatura y en otras artes, se conoce como visión de mundo.

Eso se puede observar, por ejemplo, en los dos filmes que hemos estudiado: el México DF que podemos inferir a partir de las tres historias que componen *Amores perros* es una ciudad marcada por la violencia: soterrada y metafórica como la de las ratas que anidan debajo del piso de Valeria en la segunda historia; o brutal y explícita como las palizas reiteradas que se infligen los hermanos en la primera historia; o escalofriante por la deshumanización con que se rige el negocio del sicariato con el que sobrevive el Chivo, el protagonista de la tercera historia. Hay, pues, un manifiesto interés del guion para construirnos la percepción de una ciudad minada por una violencia que anida en todos los vínculos, los filio-maternales (Octavio choca con violencia a su madre cuando descubre que su hermano se ha ido con su mujer y que su madre lo punza con una cierta

ironía); los de pareja (Susana es frecuentemente violentada por su esposo que le hace sangrar la oreja o le arroja la ropa sucia en la cara); los paterno-filiales (Ramiro, el esposo de Susana, despierta a su niño porque se le antoja y luego profiere gritos desconsiderados cuando este llora y su madre protesta); los fraternales (Octavio, para quedarse con la mujer de su hermano, contrata unos maleantes para que le dan una soberana golpiza). No hay pues, en el México DF de *Amores perros*, ningún vínculo que no esté teñido por esa visión de Alejandro González Iñárritu para quien su ciudad (la humanidad) es ese nido de ratas prestas a mordisquear a quien esté más próximo, sea tu pareja, tu padre o tu hijo. Es justamente en estos ámbitos estragados por la violencia, donde los vínculos de amor - como lo sugiere el guionista Guillermo Arriaga- pretenden tener la fuerza para sustraer a los personajes de ese sórdido rumor de la violencia que los enfrenta y degrada.

Otro tanto ocurre en *Short Cuts* que, al haber tenido como materia prima nueve relatos de Raymond Carver, está signada obviamente por ese hálito carveriano que acaba generando la sensación de que la humanidad retratada es, esencialmente, una suma de egoísmos y mezquindades infinitas. Es más, las modificaciones narrativas que han sufrido cada uno de los cuentos, sea modificando a los personajes o las acciones narrativas, han sido hechas acentuando, justamente, esos rasgos de egoísmo y mezquindad que marcan la visión de mundo carveriana y que, de esa forma, deviene también en la visión de mundo de Robert Altman, al menos en este filme.

Este rasgo de elegir varias historias formantes a las que subyace una cierta visión o percepción de mundo es lo que confiere a los filmes corales la impresión de ser un gran fresco humano, variopinto acaso, pero único, particular, signado por las obsesiones o

intereses temáticos de un autor en un momento particular. Así, en *Crash* (2004), por poner otro ejemplo, uno de los filmes corales más recientes y celebrados, su autor Paul Haggis construye un filme ambientado en una ciudad en la que:

(...) el prejuicio racial, como muestra de la sociedad norteamericana y, concretamente, de Los Ángeles, es el hilo vertebrador de *Crash*. Blancos, negros, latinos, coreanos, árabes e iraníes protagonizan un film marcado por el racismo y la xenofobia del siglo XXI. En esta sociedad, en la mayoría de los casos, las fobias raciales tienden a alimentar la paranoia colectiva de toda comunidad multiétnica, donde los conceptos de integración y mezcla son una utopía inaccesible. Así pues, esta película se contextualiza en una ciudad marcada por la convivencia de diferentes culturas, donde todos son víctimas y agresores a la vez.<sup>41</sup>

Esto, por supuesto, procede de la visión de mundo de los guionistas (el propio Paul Haggis con la colaboración de Robert Moresco) que han querido construir un universo marcado por los efectos morales de ese hecho traumático que fue el hundimiento de las dos torres gemelas el 11 de septiembre del 2001. Ese atentado terrorista realizado por miembros de Al Qaeda, esos *otros* religiosos y étnicos, no podía sino acentuar la desconfianza racial, lo que, por supuesto, los llevó a elegir Los Ángeles como territorio, “donde aún hay heridas de los disturbios raciales de Los Ángeles de 1992”<sup>42</sup>. Como se ve, hay una serie de elecciones que revelan eso que hemos denominado visión implícita de la ciudad, es decir, de la humanidad (o, al menos, de la humanidad que conforma el filme).

### 3.3 Mosaico pluriclasista

Otro rasgo común que subyace a la mayoría de filmes corales es que, en general, eligen líneas narrativas cuyos personajes protagónicos suelen pertenecer a estratos socioeconómicos muy diversos. Postulamos que hay, en ello, una intención deliberada de legitimar la universalidad de la visión de mundo de los guionistas. Así, por ejemplo,

---

<sup>41</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Crash\\_%28pel%C3%ADcula\\_de\\_2004%29](http://es.wikipedia.org/wiki/Crash_%28pel%C3%ADcula_de_2004%29) (3.06.2014; 11:59 am)

<sup>42</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Crash\\_%28pel%C3%ADcula\\_de\\_2004%29](http://es.wikipedia.org/wiki/Crash_%28pel%C3%ADcula_de_2004%29) (3.06. 2014; 12:25 pm)

en *Amores perros*, si no tuviéramos la línea narrativa de “Daniel y Valeria”, se podría generar la impresión de que esa violencia que inunda el filme es propia o más usual en los sectores sociales menos favorecidos de la sociedad, aquellos que sobreviven en medio de dormitorios hacinados, sucios y precarios. Sin embargo, la inclusión del segmento narrativo al que pertenece Valeria, “una de las mujeres más bellas de Hispanoamérica” (así la presenta el conductor de televisión en el filme), nos genera la impresión de que esa violencia no es solo privativa de los sectores deprivados de la sociedad, sino, también, de los más favorecidos. Aunque aquí la violencia tiene otras maneras, acaso menos ríspidas, pero igualmente devastadoras y, valga la redundancia, violentas. De hecho, la discusión entre Valeria y Daniel, su amante, es una de las peleas más prolongadas y explícitas del filme. A esa misma intención pertenece la elección del sector social al que pertenece el empresario que quiere liquidar a su hermano para quedarse con la empresa. Como se ve, la visión de mundo violenta de *Amores perros* está construida y sostenida, también, por el amplio abanico de clases sociales a las que pertenecen los protagonistas. Agreguemos que el hecho mismo de que los protagonistas de las tres historias estén en el rango de los veinte, cuarenta y sesenta años, agrega esa diversidad que solidifica esa buscada universalidad.

Una revisión de los niveles socio económicos de las diez líneas narrativas de *Short Cuts* nos evidencia el uso de la misma estrategia narrativa por parte del director para darle impresión de universalidad a su muy particular visión de mundo. Así, no es casual que ese rasgo del egoísmo y no prestar atención a las necesidades emocionales del otro esté diseminado por igual en una mujer de bajos recursos que atiende llamadas eróticas (que no tiene la empatía de dimensionar las necesidades afectivas y sexuales de su marido) como en una mujer pintora de clase alta que tampoco tiene la capacidad de salir de su

propio egoísmo para cuidar a su marido, habida cuenta que están hablando de una vieja infidelidad. De esa manera, con la muy diversa ubicación social de estas protagónicas, se percibe que esa diferencia social o económica es adjetiva, circunstancial, pues lo que subyace a ambas es el común egoísmo.

Eso mismo es lo que ocurre, también, en otros filmes corales. En *21 gramos*, por ejemplo, la ubicación social de cada uno de los tres protagonistas es marcada y notoria: el personaje que atropella es de clase baja, ex – delincuente en proceso de readaptación a través de la religión; el personaje que recibe el corazón es notoriamente de clase media (eso está establecido a partir del departamento elegido para él y su pareja: pequeño, atiborrado y algo vetusto); y, finalmente, la mujer que pierde a su familia es de una clase notoriamente más alta que los otros dos: casa amplia, luminosa y moderna, con amplios jardines, etc.

Como se ve, esta estrategia narrativa de elegir líneas narrativas con personajes de diversa procedencia social que se suelen usar en los filmes corales acaba resultando en una manera de legitimar eso que hemos llamado la visión de mundo de sus directores.

## Capítulo cuarto

### GÉNESIS Y PROCESO DE *CUSCO AFFAIR*

Desde el inicio de las actividades académicas en nuestra Maestría en Escritura Creativa se nos hizo el énfasis en que esta maestría estaba orientada, como todas las similares de Escritura Creativa que hay en el mundo, hacia la creación. En ese propósito, toda reflexión o sistematización teórica que asumiéramos debería tener, como fin último, apoyar, clarificar u orientar nuestro trabajo creativo. En ese orden de ideas, la sistematización emprendida en los capítulos precedentes tiene como propósito orientar la escritura de guion del largometraje coral *Cusco Affair* que emprendimos en los cursos del “Taller de Creación Dramática y de Guiones Cinematográficos I” y “Taller de Creación Dramática y de Guiones Cinematográficos II” con el profesor Emilio Bustamante.

Antes de abordar y describir el proceso de elaboración de este guion (que se anexa íntegro al final de esta tesina), haremos una breve referencia a cómo se integra este guion en nuestra breve obra cinematográfica previa.

#### 4.1 La dialéctica de los afectos en la obra previa

De manera muy consciente, como cinéfilos y como realizadores, tenemos un marcado interés por el cine que aborda, explora y hurga en los afectos, los lazos y vínculos emocionales en toda su amplia paleta de vaivenes, crisis y certezas. Tal vez por eso tenemos en muy alto aprecio la filmografía entera de autores tan aparentemente dispares como Nikita Mikhalkov o John Cassavetes, pues, en la obra de ambos, el magma de los afectos es su sustancia y materia narrativa esencial.

#### **4.1.1 El cortometraje *El verano próximo***

En 1998, filmamos nuestra primera obra fílmica: el cortometraje cinematográfico *El verano próximo*. En él, una pareja de esposos viaja de Lima a un balneario cercano a Cerro azul para concretar la compra de una casa de playa, pero, como no pueden resolver ese mismo día la operación, y deben retomarlo a la mañana siguiente, deciden pasar la noche en un hotel cercano. Impensadamente, tienen una tarde y una noche libre y se dedican a pasear y, como si volvieran a sus años juveniles, tomar un vino cerca de la playa. Algo ebrios, en el hotel, se muestran, entonces, las primeras fisuras de una relación que, al parecer, es solvente a varios niveles (¿cómo, si no, se plantearían la compra conjunta de una casa de playa?). Lo que sucede a ese mínimo sinceramiento de sus incomodidades e inconsecuencias es un espiral de malestar en la que ella decide asumir su insatisfacción, ser honesta y proponer una separación provisional, pero el desenlace es otro: la ruptura definitiva.

Ese es el argumento de este cortometraje de apenas quince minutos. Justamente, allí radica cierta debilidad que, como su autor, percibo: la materia narrativa exigía un tiempo de exposición mayor, pues se trataba de dar cuenta de un proceso paulatino de sinceramiento y asunción de los deseos o las verdades subjetivas. Cuando escribía el guion, era consciente de ello, pero, por otra parte, sentía la necesidad de ser coherente con mis gustos narrativos y tratar de dar cuenta de un proceso emocional en mi primera obra, aun cuando era consciente de que la estructura del cortometraje suele estar asociada a relatos en los que se opta, más bien, por narrar situaciones que suelen estar rematadas por un final inesperado o sorpresivo que permite releer lo previo. Esa es, por cierto, la estructura que subyace a cortometrajes peruanos tan canónicos como *El*



*final* o *La consulta* de Augusto Cabada, el guionista de *La boca del lobo* y *Caídos del cielo* de Francisco Lombardi.

#### **4.1.2 El mediometrage documental *Palpa* y *Guapido*, el Abrazo de la Memoria**

Dos años después, en el año 2000, decidí hacer un documental sobre la *Palpa*, un ritual matrimonial andino en Hualhuas, el pueblo de mi madre situado a unos 14 kilómetros de Huancayo. Este rito es, por cierto, una manifestación de la llamada reciprocidad andina, que alude a una serie de intercambios recíprocos que establecen los pobladores andinos y constituye uno de los procedimientos de articulación y organización socio-económica de la sociedad andina, pero que tiene, por otra parte, un gran valor emocional en la conformación de los vínculos afectivos familiares y comunitarios. Este vínculo se establece entre una persona y otra, pero también entre una persona con grupos sociales y con la comunidad misma. Es, pues, un mecanismo social que rige y estructura los vínculos que solidifican el colectivo andino:

La reciprocidad (...) es como un cordón umbilical que nutre a las personas por él vinculadas, ya que existe un constante ir y venir entre los individuos relacionados por intercambios recíprocos.<sup>43</sup>

Ese es, precisamente, el rasgo esencial de la *Palpa* que nos atrajo como realizadores, pues, tal como lo habíamos vivenciado, este rito matrimonial tiene una fuerte carga emocional donde, por momentos, el júbilo convive con el llanto en una amasijo emocional intenso y trémulo.

---

<sup>43</sup> MAYER, Enrique. "Las Reglas del juego en la Reciprocidad Andina" en *Reciprocidad e Intercambio en los Andes peruanos*. IEP ediciones. Lima. 1974. Pag 57.

Dado que esta costumbre es poco conocida, me permitiré relatar de la manera más precisa en qué consiste este ritual matrimonial andino para luego explicar en qué consistió nuestro trabajo como guionistas y realizadores.

*La palpa* es el intercambio recíproco que, con carácter casi imperativo, obliga a las mujeres conocidas de una pareja –las “palpantes”- a entregarle un monto de dinero en una ceremonia que tiene lugar después de realizarse el matrimonio religioso. Esta *Palpa* entregada será retribuida cuando las palpantes, a su vez, se casen o, en otro caso, corresponde a la retribución por lo recibido con anterioridad.

Físicamente, en Hualhuas, las *Palpas* más elaboradas son una especie de ofrenda hecha de frutas (piñas, plátanos y manzanas) que se entregan en un azafate. El dinero (billetes) está distribuido sobre una especie de arco que corona el azafate. El momento mismo de la entrega tiene lugar cuando las palpantes, acompañadas de sus parejas, regresan a la casa del padre del novio o la novia (según donde se está realizando la fiesta), luego de haber salido a pasear por las calles aledañas acompañadas por la orquesta que va detrás de ellas. En la calle, son los varones quienes portan las *Palpas*. Mientras tanto, en la casa, los recién casados las esperan detrás de una mesa en la que están acompañados de sus padrinos y de sus “secretarios”, quienes apuntarán el monto recibido de cada mujer (sea niña, adolescente o mujer casada).

En las afueras de la casa donde se realiza la fiesta, dos ancianas aguardan a las palpantes y sus parejas. Su función es servir –y obligar a que tomen- una copita de “cañazo” y una taza de chicha macerada. Luego de beber esta poderosa combinación alcohólica, y

producto de la creciente ebriedad, las parejas entran a la casa “guapeando”<sup>44</sup> con gran intensidad. Pareja por pareja van avanzando hacia los recién casados y entonan cantos festivos, jocosos y frecuentemente improvisados. Ya situados frente a los recién casados, el varón entrega la *Palpa* a su pareja y ésta hace el juego de acercarlo y alejarlo de la novia (si la *Palpa* correspondiera a ella, o al novio si fuera el caso) quien, a su vez, responde al juego e intenta agarrarla. Una vez “atrapada” la *Palpa*, los novios y los padrinos saludan y agradecen con vivas muestras de emotividad, donde se enuncian y reafirman, a veces, el cariño, las experiencias vividas o los deseos de felicidad. La *Palpa* es pasada a sus secretarios quienes, en el acto, contabilizan el dinero y lo apuntan en un cuaderno cuya utilidad será saber las retribuciones recíprocas que adeudan los esposos, y establecer, al día siguiente, en la ceremonia llamada *cuentaplata*, cuál fue el monto total recibido. En función al monto entregado por la palpante, la novia (o el novio) dispone cuál será el “cumplimiento”<sup>45</sup> que reciba la ofrendante. Y, mientras las ayudantes se llevan a la pareja para, en el acto, darle su “cumplimiento” en la cocina, ya la siguiente pareja se dispone a entregar lo suyo y repetir la escena. Esta ceremonia se suele hacer en la noche y es el momento culminante que corona el matrimonio religioso de los pobladores de la comunidad de Hualhuas.

Esta es la material real sobre la que trabajamos nuestro documental. La primera decisión que adoptamos fue evitar las entrevistas que asemejan al documental con el reportaje. Asumimos que el objetivo esencial era registrar no lo informativo y/o descriptivo, sino las emociones asociadas a este ritual: la ebriedad, el desborde, la exaltación. Decidimos, entonces, que el documental se narrara solo, cual si fuera una película de ficción,

---

<sup>44</sup> Se denomina “guapeo” a una expresión vocal aguda e intensa que emiten tanto los hombres como las mujeres y que parece expresar un atizarse mutuo que establecen entre sí los que van bailando. En estos matrimonios es cuando los más jóvenes aprenden a “guapear” imitando a sus mayores.

<sup>45</sup> El “cumplimiento” equivaldrá a cuyes enteros o porciones de cuy colorado, de acuerdo a lo entregado.

encadenando escenas autónomas. Estas serían de dos tipos: escenas recreadas y otras simplemente registradas. Las primeras implicaban darles a los pobladores la indicación de qué deberían hacer, pero con la salvedad de que ellos dirían lo que naturalmente les fluyera decir en una circunstancia real similar. Las otras escenas, las de registro, suponían que debíamos estar atentos a lo que ocurriera en la realidad para saber cómo modelar dicho evento a través de los específicos fílmicos (planos, encuadres, lentes, angulaciones) buscando siempre la primacía de las corrientes afectivas, que era nuestro foco y eje narrativo.

#### **4.1.3 El largometraje *Cielo oscuro***

*Cielo oscuro* es el antecedente más importante para acercarnos al proceso de construcción de *Cusco Affair* por una razón esencial: se trata de un largometraje de ficción en el que decidimos continuar y profundizar con nuestro desiderátum creativo: hurgar historias de pareja, emocionales y afectivas. Esta es una síntesis de su argumento: Toño (42 años) es un comerciante divorciado que pasa los días detrás del mostrador de su pequeña tienda-taller de confección textil ubicada en el Emporio Comercial de Gamarra. Un día, llega a su negocio Natalia (23 años), una estudiante de teatro que le encarga la confección del vestuario para su obra de graduación como actriz.

Pese a las diferencias que los separan, el azar terminará entrelazando sus vidas. Natalia encuentra en él ese calor y protección que le estaban faltando a su vida. Toño descubre con ella un universo fresco y sensorial que lo revitaliza, pero cuando conozca a un joven actor -antigua pareja de Natalia- su felicidad empezará a resquebrajarse. El temor inicial

deviene pronto en miedo, celotipia y paranoia que terminarán convirtiendo su relación e intimidad en un peligroso *cielo oscuro*.

## **4.2 Visión cinematográfica de Cusco: Hacia *CUSCO AFFAIR***

Es en el contexto de esta obra fílmica previa nuestra que surge la idea de explorar nuestras obsesiones temáticas en un filme cuya estructura sea coral, es decir, en un filme conformado por varias historias autónomas que se entrecruzan narrativamente de acuerdo a alguna de las estructuras estudiadas: “arbórea” o de “eslabones radiales”.

### **4.2.1 La simiente: necesidades de producción (cosmopolitismo y tradición)**

En el Perú, las dos fuentes financieras naturales para solventar la producción de un filme han sido, tradicionalmente, los fondos de ayuda del Ministerio de Cultura y, por otra parte, las ayudas que brinda IBERMEDIA<sup>46</sup>. Esta segunda fuente financiera que, normalmente, sirve para cerrar el presupuesto de una película requiere, sin embargo, que la película que aplica a estos fondos sea un coproducción entre dos o más países iberoamericanos, es decir, que exista un acuerdo de colaboración económica, técnica y artística entre, al menos, dos países iberoamericanos.

Hacer una película en el régimen de coproducción implica que, en la película resultante, necesariamente debe haber, cuando menos, un actor o actriz protagonista del segundo país coproductor. Eso, por cierto, supone una limitación a la verosimilitud de las

---

<sup>46</sup> <http://www.programaibermedia.com/el-programa/> (11.06.2014; 19:03 pm) : “ (...) Ibermedia es un programa de estímulo a la coproducción de películas de ficción y documentales realizadas en nuestra comunidad integrada por diecinueve países: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela (...) Ibermedia promueve la excelencia del cine en la comunidad, contribuye a la realización de proyectos audiovisuales dirigidos al mercado, fomenta la integración en redes de las empresas productoras para facilitar las coproducciones y ayuda a la formación continua de los profesionales de la producción y la gestión empresarial audiovisual a través de talleres, becas o seminarios, estímulo a la colaboración solidaria y a la utilización de nuevas tecnologías (...) ”

películas, pues no siempre las historias que los realizadores conciben toleran, de manera natural, la presencia de un personaje con un acento de otro país. Sin embargo, las películas se ven obligadas a asumir esta condición, porque, de otra manera, no se podrían conseguir esos fondos que resultan imprescindibles para poder financiar un filme.

Esto fue exactamente lo que nos ocurrió en el proceso de búsqueda de financiamiento de nuestro largometraje *Cielo oscuro*: un probable coproductor español mostró interés por el filme, pero, luego de leer el guion, concluyó que imponernos una coprotagonista española destruiría la verosimilitud del filme. En el desarrollo de las negociaciones (en las que nosotros pretendíamos que él aceptara que la participación actuarial española asumiera algún personaje secundario) nos manifestó que su “sueño como coproductor era que sus actores españoles no tuvieran que esconder su acento y condición extranjera en un filme en el que España fuera un país coproductor”.

Andando el tiempo, esa reflexión suya (aunada a otras impresiones) fue el germen de la idea inicial del guion del filme coral *Cusco Affair*. En ese entonces, nos hicimos una pregunta que podríamos glosar así: “¿dónde, en qué ciudad peruana, podrían haber personajes extranjeros que puedan formar parte de una película asumiendo su condición foránea de manera natural?”. La respuesta era evidente: Cusco, el destino turístico por antonomasia en nuestro país.

Para un extranjero, una de las primeras imágenes o palabras que asocia con el Perú es Macchu Picchu, lo cual resulta natural porque, desde hace mucho, este santuario ha sido el ícono de nuestro país. Adicionalmente, podemos mencionar que Cusco fue

elegida como una de las siete maravillas del mundo el año 2011, con una votación de varios millones de votos, lo que cimentó aún más esa condición.

Ahora bien, aludir a Macchu Picchu implica situarnos inevitablemente en Cusco por diversas razones. Primero, porque todo turista (peruano o extranjero) que pretenda ir a Macchu Picchu arribará en primer lugar a Cusco que, así, deviene en la ciudad a partir de la cual se emprende la visita a Macchu Picchu, pero, también, a todos los atractivos del denominado Valle sagrado de los incas (Pisac, Ollantaytambo, etc). Así, Cusco se convierte, por extensión, en la imagen icónica de nuestro país, la ciudad más tradicional, pero también la más cosmopolita del Perú. Decimos tradicional porque gran parte del atractivo de esa ciudad se sustenta en su casco urbano tradicional, con calles empedradas y paredes líticas que se mantienen idénticas desde hace siglos, pero, por otra parte, es, a la vez, una ciudad sumamente cosmopolita, rebotante de turistas de las más diversas nacionalidades. Lo singular es que el Cusco turístico que recorren los turistas no es muy grande y, por eso mismo, se genera la sensación de un denso y multiforme cosmopolitismo.

Esa amalgama de tradición y cosmopolitismo es, por otra parte, un ingrediente atractivo para una hipotética coproducción. Primero, porque se filmará en Cusco, la ciudad asociada a Macchu Picchu, la ciudad icónica del Perú. Es decir, tendremos un filme que valorizará ese interés por la tradición, por la historia. Y tendremos, a la vez, un filme que potenciará el acendrado cosmopolitismo de esta ciudad, lo que, en términos de coproducción, supone contar con actores de varias nacionalidades. Por razones de coproducción, elegimos que esas nacionalidades sean las de los países que puedan servir para aplicar a fondos de producción que suelen apoyar al cine latinoamericano. Luego

de una minuciosa criba, elegimos Argentina, España y EEUU. Los dos primeros permitirían aplicar a los fondos de Ibermedia y el último permitiría abrir la película a la más importante industria fílmica.

#### **4.2.2 La estructura ad hoc para recrear la dinámica social de Cusco**

Son varios los filmes que han sido realizados para construir o fortalecer de manera expresa el imaginario de una ciudad, o su mitología, a través de relatos fílmicos que no solamente han apelado a valorizar los escenarios reales de la ciudad, sino que han convertido su dinámica social o su idiosincracia en materia narrativa del filme. A ese muy diverso filón de filmes que han dado relevancia mayor a las ciudades donde transcurren sus relatos, pertenecen filmes tan diversos como *Paris Je T'aime*<sup>47</sup>, *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994), *New York, I love you*<sup>48</sup> y, más recientemente, *A Roma con amor* (Woody Allen, 2012).

En ese sentido, nuestro propósito es realizar un filme sobre la ciudad –como dijimos– más tradicional y más cosmopolita del país. Varias razones nos impulsan a ello. En primer lugar, construir un filme que pueda valorizar no Macchu Picchu (que se entreverá a lo lejos), sino, esencialmente, otros destinos turísticos que poseen similar valor histórico o arquitectónico o que, en todo caso, deberían recibir mayor atención. Por otra parte, eso supone construir un filme que ya tiene algún elemento de producción posicionado si lo pensamos desde el punto de vista de la distribución; es decir,

---

<sup>47</sup> Este célebre film realizado el año 2006 fue dirigido por una constelación amplísima de veinte directores, algunos de ellos muy famosos: Olivier Assayas, Frédéric Auburtin, Emmanuel Benbihiy, Gurinder Chadha, Sylvain Chomet, Ethan Coen, Joel Coen, Isabel Coixet, Wes Craven, Alfonso Cuarón, Gérard Depardieu, Christopher Doyle, Richard LaGravenese, Vincenzo Natali, Alexander Payne, Bruno Podalydès, Walter Salles, Oliver Schmitz, Nobuhiro Suwa, Daniela Thomas, Tom Tykwer y Gus Van Sant.

<sup>48</sup> Este film del año 2008 fue dirigido por los siguientes directores: Fatih Akin, Yvan Attal, Randall Balsmeyer, Wen Jiang, Allen Hughes, Shekhar Kapur, Shunji Iwai, Joshua Marston, Brett Ratner, Natalie Portman y Mira Nair.



queremos valorizar el posicionamiento en los imaginarios que ya posee Cusco como ciudad icónica del Perú.

Como parte de este proceso de construcción de este guion, hemos estado dos veces de manera expresa en Cusco, buscando internalizar todo aquello que nos permita, luego, construir el guion. La primera vez nos quedamos tres semanas y la segunda solo quince días. En ese sentido, ya desde la primera vez, lo más importante en que reparamos es en la muy particular dinámica social que se establece en el *modus vivendi* cotidiano de quien decide quedarse, digamos, unas dos o tres semanas en Cusco y sus alrededores: la sensación de inusitada familiaridad que se tiene con los otros turistas. Así, a un turista cualquiera termina pareciéndoles cotidianas o usuales situaciones hipotéticas como las siguientes: la pareja de jóvenes franceses que bebe sus jugos de fruta al costado nuestro en una banca en un puesto del mercado es, justamente, la misma pareja que hace dos días tenía una acalorada discusión en Sacsayhuamán. Y que, por otra parte, el inglés que regatea el precio de una manta en Písaq es exactamente el mismo que, con el dorso descubierto, tomaba sol tirado sobre una de las ruinas en Ollantaytambo hace una semana. Este entrecruzamiento azaroso con diversos turistas ocurre por una razón muy sencilla: el Cusco turístico (ese que recorren los turistas) es pequeño y está constituido, básicamente, por el casco urbano tradicional, el casco lítico, por llamarlo de alguna manera. Cusco (el turístico) deviene así en el lugar de acampaje de toda la gavilla de turistas que, a partir de esta ciudad, hará múltiples viajes a los alrededores para, cada día, retornar a este Cusco que se ha ido llenando de restaurantes y cafés donde estos entrecruzamientos se suceden a cada instante.

Esto nos llevó, de manera natural, a plantearnos que la estructura “arbórea” era, sin duda, la estructura natural *ad hoc* para describir y recrear lo que suele ocurrirle a un turista que se quede en esta ciudad. No hay ningún filme de los que hayamos visto que trabaje mejor esta estructura que *Short Cuts*, donde, como vimos, se entrecruzan diez líneas narrativas. Ese número amplísimo tiene, por supuesto, una incidencia en el metraje del filme: el filme de Robert Altman acabó durando más de tres horas, lo cual, desde un punto de vista económico, y de distribución, es inmanejable dadas las actuales condiciones económicas de producción en el Perú. Por esa razón, decidimos asumir cuatro líneas narrativas que irían entrecruzándose a lo largo de su desarrollo progresivo. Sin embargo, nos pareció que no siempre los entrecruzamientos tendrían que ser simples coexistencias de personajes en espacios, sino que, en algunos casos, podría haber un real entrecruzamiento dramático. Eso queda implícito en la manera en que enunciamos, en los siguientes sub ítems, qué personajes, y de qué nacionalidades, conforman cada línea narrativa.

#### **4.2.3 Determinación de las historias concurrentes**

Aun cuando un filme es coral y cada una de sus líneas narrativas avanzan enhebrándose de manera simultánea, como lo establece la estructura arbórea que hemos elegido para *Cusco Affair*, la práctica del guion establece que cada línea narrativa se trabaje de manera autónoma, con la determinación autónoma de sus propios *plot points*. Luego de ello, se enhebrarán estas historias recurriendo a los dispositivos que se han determinado, tal como se explicó en el ítem anterior. Sin embargo, dado que, en nuestro caso, los personajes de una línea narrativa tienen incidencia dramática en otra línea narrativa, resulta imprescindible que se aluda a ellos, aun cuando no se esté trabajando de manera explícita su línea narrativa principal.

Por una cuestión metodológica, y a fin de generar una mayor comprensión del guion, esquematizaremos a continuación las principales acciones narrativas de cada una de las cuatro líneas narrativas que se engazarán entre sí en el guion. Por cierto, cada una de estas líneas narrativas desarrolla una o varias historias de encuentro o desencuentro emocional entre parejas amorosas, que es el filón temático común a nuestra obra fílmica y a nuestros intereses creativos.

#### **4.2.3.1 Los limeños (y el argentino)**

Luis Felipe (32 años) y Maju (24 años), peruanos, recorren durante algunos días los subyugantes Caminos Inca. Milton, personaje de la tercera historia, es su guía. De regreso a Cusco, se exacerban las diferencias de esta pareja: él es un abogado *yuppie* que detesta la atmósfera bohemia y *neo hippie* de Cusco que, en cambio, seduce a Maju. Discuten porque Luis Felipe prefiere embarcarse en un tour de deportes de aventura a través de una zona inexplorada de la selva mientras que ella desea quedarse el resto del viaje recorriendo los muchos restaurants y bares del casco antiguo de Cusco. Se pelean.

Luis Felipe se va a la selva y Maju llama a Milton, su ex-guía, de quien se ha hecho amiga, para que le consiga un hotel barato. Milton la lleva a un albergue para artesanos y “mochileros” donde vive un amigo suyo: Edu (27 años), un argentino que vino a Cusco solo por tres semanas y acabó quedándose acá desde hace más de siete meses, convirtiéndose en otro más de esos turistas que, seducidos por Cusco, deciden quedarse allí. Edu tendría que haber regresado para cursar el último ciclo de abogacía en Buenos Aires, pero ha preferido quedarse en Cusco, trabajando de estatua viviente (como las imaginativas estatuas vivientes que pueblan Madrid y otras ciudades europeas) para sobrevivir. Vive muy austeramente y siempre anda con algún libro que lee.

Maju se hace amiga de Edu. Para ella, las dudas vitales de Edu -que lo han varado en Cusco- son una muestra de libertad y espontaneidad que no encuentra en Luis Felipe. Maju y Edu se van implicando emocionalmente y tienen un affair. Ella husmea entre sus cosas y descubre que él escribe una novela o algo así. Eso le genera una discusión con Edu, que se siente invadido. Luis Felipe regresa sorpresivamente pues lo han llamado del estudio y se reúne con Maju que intenta contarle lo que está viviendo. Luis Felipe rehúsa oírla y le dice que ya conversarán en Lima. Maju se queda todavía un tiempo más en Cusco y quiere convencer a Edu, con diversos argumentos, de irse con ella a Lima, pero él, sintiéndose manipulado, termina bruscamente esta incipiente relación. Maju se queda emocionalmente varada en la ciudad, sin saber qué hacer.

#### **4.2.3.2 Las españolas (y el estadounidense)**

Lucía (26 años), peruana que vive y estudia en Madrid, ha convencido a Icciar (28 años), española, de viajar un tiempo por Cusco. Icciar ha terminado una relación y, desde entonces, atraviesa una severa depresión. Justamente por eso, el viaje que ha organizado Lucía para que recorran juntas Cusco y el Valle Sagrado es una manera de sacarla de ese ánimo.

Llegan a Cusco. Buscando donde desayunar, entran a un lugar cuyo nombre les llama la atención: “Getxo”. Así, conocen a la dueña, Susana (48), una vasca que vive desde hace más de veinte años en Cusco. Le piden que les recomiende cómo hacer Caminos Inca y ella los pone en contacto con Edu (personaje de la primera historia), un habitué de su restaurant y que, según recuerda, es muy amigo de un guía (Milton, personaje de la tercera historia).

Hacen Caminos Inca, pero, en plena caminata del primer día, Icciar se siente mal y es muy arriesgado que continúe. Ella no quiere que, por su culpa, Lucía pierda la expedición y Milton decide acompañarla hasta el pueblo más cercano para que, desde allí, regrese a Cusco. Icciar se queda una semana en casa de Susana mientras regresa Lucía. Visitando un museo, conoce a Harold, un estadounidense que ha venido a reencontrarse con su ex novia, Sarah (personaje de la cuarta historia) que se ha quedado en Cusco trabajando de cooperante. Conversando, Icciar se entera de que Harold estaba en su mismo grupo de *trekking* de Caminos Inca, pero que decidió no viajar a última hora. Ambos se sorprenden de que se hubieran podido conocer si hacían el *trekking*, pero, pese a no hacerlo, han terminado conociéndose. Esa casualidad, y otras, los van acercando como amigos y en una de sus salidas terminan teniendo un flirt. Viven días muy intensos, marcados por la desmesura con que Icciar se aferra a él.

Cuando Lucía regresa de Caminos Inca, encuentra muy deprimida a Icciar, pues su relación clandestina con Harold ha terminado abruptamente. Para reanimarla, la convence de viajar a Písaq, donde, una noche, Icciar toma descontroladamente junto a “el caporal”, un artesano vagabundo. Luego de esta noche ominosa, Icciar se desmorona y regresan a Cusco.

La vasca les ofrece una cena de despedida. Esa noche, ella, inesperadamente, les revela la razón por la cual huyó de España y se estableció en Cusco. Las muchachas entienden ahora el por qué de ese cuidado maternal con que las ha acogido. Aunque todavía no lo sabe, Icciar habrá encontrado una cierta luz en este viaje.

#### **4.2.3.3 Los cusqueños (y el español)**

Malena, Karen y Milton son cusqueños. Malena (27 años) suele salir con turistas. En sus salidas, deja a Santi, su hijo de 5 años, al cuidado de su madre. Lleva varias semanas saliendo con un turista extranjero, Francisco (56 años), español jubilado que está de vacaciones.

Karen (26 años) es una de las mejores amigas de Malena, pues estudiaron juntas en el colegio. Es profesora de primaria y novia de Milton. Milton (34 años) es guía de los famosos Caminos Inca. De esa forma, consigue pagarse los estudios de Historia. Karen lo ha convencido de ahorrar para poner su propia agencia de viajes. Milton no ve con buenos ojos la amistad de su novia con Malena.

Malena busca a Karen y le pide un inmenso favor: que cuide durante unos días a Santi mientras ella acompaña a Francisco en una expedición de canotaje por los ríos de la selva peruana. Le cuenta que su madre no ha querido ayudarla y que no le pediría ayuda si esta relación con el español no fuese realmente importante y distinta a lo que suele vivir. Karen, aun cuando sabe que esto le generará desavenencias con Milton, acepta.

Contra todo pronóstico, Milton toma con gracia que Karen haya decidido ser “mamá sustituta” para ayudar a su amiga. El sueño común de tener su agencia de viajes se precipita pues les ofrecen alquilar una céntrica oficina a un precio muy bajo. Para cubrir los gastos, deciden vivir juntos, pese a las reticencias y dudas de Milton. Karen recibe una llamada de Malena, que le dice que su viaje se prolongará por un tiempo indefinido.

Francisco le ha propuesto a Malena que se vaya con ella a España para que continúen su relación. Malena duda, pero siente que no puede desperdiciar esta oportunidad de recomenzar su vida con alguien que está apostando por ella y decide que se irá con Francisco, dejando a su pequeño Santiago. La noche previa al viaje, va a su casa a sacar la ropa y los recuerdos que se llevará. Sin embargo, no todo está dicho.

#### **4.2.3.4 Los estadounidenses**

Harold (27 años), estadounidense, ha venido a visitar a su ex-novia Sarah (28 años), también estadounidense. Ellos llegaron de visita a Cusco hace un año y Sarah se quedó a trabajar en una ONG por 3 meses. Sin embargo, pasado ese tiempo, ella se siguió quedando indefinidamente y por eso terminaron su relación. Harold ha venido en plan amigo, aprovechando unas muy cortas vacaciones y guiado tan solo por el deseo de ver unos días a la que fue su relación más importante, pero sin proponerse ningún retorno. Sarah también lo entiende así.

Harold se dedica, en los tiempos libres, a recorrer museos. Así conoce a Icciar con quien, a los días, tiene un encuentro amoroso fugaz. Sin embargo, asustado por la desmesura de las carencias y conflictos de Icciar, decide terminar esta breve pero intensa relación. Pero la razón más importante es que Sarah y él han vuelto a sentirse en ánimo de amar. Harold y Sarah deciden retomar en serio su relación y acuerdan que Sarah, a fin de año, se irá a vivir con él a Texas.

Se van de viaje a Ollantaytambo por tres días y al regresar encuentran que una de las compañeras de Sarah ha organizado una fiesta en casa. Sarah bebe y fuma marihuana en exceso. Harold, molesto, se acuesta. En la madrugada, se levanta, va a buscarla a la sala

y no la encuentra. Escucha ruidos en el depósito y entra: Sarah, absolutamente borracha, está junto al caporal. Harold estalla de ira y dolor. Intentan calmarlo, pero él, desesperado, coge su mochila y se va al aeropuerto, dispuesto a tomar inmediatamente un vuelo a Lima y huir de esa sórdida madrugada.

#### **4.2.3.5 Concurrencia final: a manera de epílogo**

La última noche ha sido intensa y azarosa para las cuatro historias, que, a lo largo del filme, se han ido entretrejiendo. Empieza a amanecer. Todas las historias se entrecruzan en el aeropuerto. Francisco, el español, espera nerviosamente a Malena que tarda y no llega. Maju está sola e ingresa al avión. Lucía e Icciar llegan corriendo y entran rápidamente por la manga para abordar el vuelo. Desilusionado, Francisco también aborda el avión, que ya va a partir. En la cabina, Icciar guarda su maleta y se encuentra, cara a cara, con Harold, que ha logrado conseguir un pasaje. Se miran sorprendidos por este segundo y azaroso encuentro en sus vidas. Hay un asiento vacío al lado de Harold y él la invita a sentarse. La vida los ha vuelto a unir.

En las escalinatas de la Plaza de Armas, Malena está sentada, con la mochila en el suelo. Luce triste, pero, también, aliviada, pues ha decidido, en el último instante, no abandonar a su pequeño hijo, aunque eso implique perder el amor noble de Francisco. Un rayo de luz entra a la habitación de Milton y da de lleno en el rostro a Santi, que se incomoda y se reacomoda entre el cuerpo de Milton y Karen, como si buscara protección, como si supiera que ahora ya está seguro: su madre ha decidido no dejarlo y pronto se reencontrarán.



Amanece en Cusco, esa ciudad subyugante que traviesamente entrecruza la vida de tantos turistas, mientras se tejen y destejen intensas historias de amor.

#### **4.2.4 Consideraciones para las reescrituras posteriores**

A partir de una versión más detallada y minuciosa que las provistas en el ítem anterior, se procedió a hacer la escaleta, es decir, la determinación y descripción somera de las escenas a través de las cuales se narrará cada línea narrativa. Una vez que las cuatro escaletas estuvieron listas, se procedió a enhebrarlas a partir de las escenas comunes que comparten las líneas narrativas, cuidando, sobre todo, que no haya incongruencias temporales (las cuatro historias avanzan en paralelo). De esa manera, se obtuvo la mega escaleta del guion coral. Y, a partir de allí, se procedió a la escritura de escenas.

Si se requiriera hacer una reescritura (lo cual es imprescindible, pues los guiones pueden ser asumidos, en el fondo, como borradores sucesivos que cambian para adecuarse incluso a las condiciones del rodaje), entonces, necesariamente, se tiene que trabajar cada línea narrativa de manera autónoma. Eso implica que por cada reescritura se tiene que regresar a las escaletas de cada línea narrativa para retrabajarlas a ese nivel. Luego, se vuelve a construir la escaleta del guion coral y, a partir de allí, se reescribe o adecúan los diálogos. Todo este proceso es, sin duda, bastante más arduo que el de un filme no coral. Su mayor exigencia radica, justamente, en la necesidad de mantener coherencias temporales con relatos que van avanzando en paralelo y que, además, tienen puntos de contacto entre sí.

## CONCLUSIONES

1. Filmes corales son aquellos en los cuales existe un entrecruzamiento dramático entre las distintas líneas narrativas que lo conforman; de otra manera, se trata tan solo de filmes colectivos.
2. Una de las estructuras dramáticas más usuales de los filmes corales es aquella que hemos denominado de “eslabones radiales” y consiste en que todas las líneas narrativas que lo conforman se intersectan en una escena que funciona, metafóricamente, como el centro de un círculo (pasan por él todos los centros y radios).
3. En la estructura de “eslabones radiales”, la escena que entrecruza todas las líneas narrativas funciona, en la mayoría de casos, como un *plot point*, es decir, como una escena cuya función es alterar y reorientar el curso narrativo precedente. Sin embargo, no es una condición necesaria.
4. En un filme paradigmático de la denominada estructura de “eslabones radiales” como *Amores perros*, las tres líneas narrativas que lo conforman desarrollan historias que tienen de común ser fabulaciones sobre entornos familiares o sociales minados por la violencia. Por otra parte, la única motivación que parece tener la suficiente intensidad centrífuga para substraer a los personajes de sus ámbitos de violencia es el amor en todas sus variantes.
5. Otra de las estructuras dramáticas más usuales de los filmes corales es la que hemos denominado estructura “arbórea” y consiste en que todos los relatos

avanzan en paralelo y, en ciertos momentos, solo algunas líneas narrativas se van entrecruzando en algunas escenas puntuales.

6. En la estructura “arbórea”, los entrecruzamientos que se producen entre las líneas narrativas formantes suponen, en algunos casos, una simple coexistencia de los personajes en el mismo espacio sin que lleguen necesariamente a interactuar. En otros casos, los personajes de las líneas narrativas que se entrecruzan tienen una interacción social mínima a partir, generalmente, de sus roles funcionales o laborales. Finalmente, en algunos casos sí llegan a interactuar de una manera más sustantiva y logran, incluso, convertirse en personajes con incidencia dramática en otra línea narrativa que no es la suya.
7. En *Short Cuts*, el filme acaso más paradigmático de la denominada estructura “arbórea”, a similitud de lo que ocurre también en *Amores perros*, todas las líneas narrativas desarrollan historias a las cuales subyace una común mezquindad y egoísmo de los personajes. En este caso concreto, ello procede de la materia narrativa primigenia: los relatos de Raymond Carver que se eligieron para hacer este filme coral.
8. Estas estructuras dramáticas de los filmes corales no se suelen usar de manera exclusiva, sino predominante. Así, en un filme paradigmático de la estructura de “eslabones radiales” como *Amores perros*, existen pequeños entrecruzamientos sencillos que son propios de la estructura “arbórea”. A su vez, en el filme paradigmático de la denominada estructura “arbórea” como *Short Cuts*, existen eventos que son comunes a todas las líneas narrativas (aunque sin llegar a ser

*plot points*). Esa porosidad y mixtura entre estas estructuras acaba generando la sensación de una mayor complejidad en el rasgo esencial de los filmes corales: el entrecruzamiento dramático.

9. En los denominados filmes corales, es usual que las líneas narrativas que los conforman, pese a tener historias muy diversas, compartan una misma tesitura dramática que suele corresponder a la visión de mundo o a las obsesiones temáticas de sus creadores.
10. El hecho mismo de que, para expresar sus credos dramáticos, los realizadores hayan elegido no una (como en los filmes usuales) sino varias historias (rasgo esencial de los filmes corales) suele revelar, justamente, ese deseo de mostrar una visión multiforme de ese mundo que proponen y que pretende tener estatuto universal (en el universo del filme).
11. Que los personajes de distintas líneas narrativas de un filme coral pertenezcan a diversos estratos socioeconómicos parece revelar la intención de subrayar esa pretensión de universalidad de la visión de mundo que subyace en el filme coral. De esa manera, se sugiere que la tesitura dramática de una línea narrativa no depende de las condicionantes socio económicas, pues, al ser común a todas ellas, deviene, más bien, en un rasgo de humanidad (esa humanidad particular que el director construye en su relato).
12. El proyecto de largometraje *Cusco Affair* es el resultado de explorar nuestros pertinaces intereses temáticos en una modalidad estructural nueva y más

compleja. Por otra parte, responde al deseo de construir una mitología fílmica sobre la ciudad más tradicional y cosmopolita del Perú.

13. La estructura “arbórea” del guion del filme *Cusco Affair* ha sido elegida para recrear y dar cuenta de la experiencia vital de quienes viven una estadía relativamente larga en la ciudad. Concretamente, esos entrecruzamientos meramente epidérmicos que se producen son producto de que la ciudad que visitan los turistas es relativamente pequeña.

14. La elección de las nacionalidades a la que pertenecen los personajes de las líneas narrativas formantes, pudiendo ser arbitraria, ha dependido, sin embargo, de dos factores, uno de ellos vinculado a la realidad concreta y el otro vinculado a la realidad de la producción cinematográfica en el Perú e Iberoamérica. Así, el hecho de que los personajes sean predominantemente argentinos, estadounidenses y españoles responde al hecho de que, en efecto, esas son nacionalidades usuales de los turistas y, por otra parte, al hecho de que, al ser una probable coproducción con Argentina y España, se podría acceder a las ayudas de producción de Ibermedia.

15. El procedimiento sugerido para elaborar un filme coral supone, en primer lugar, construir las escaletas de cada una de las líneas narrativas formantes. Luego, en función a cuál es el tipo de estructura elegido, se procede a construir una mega escaleta que articula y enhebra las líneas narrativas que conforman el filme coral teniendo particular atención a las variables y ubicaciones temporales de cada línea narrativa. Recién después de ello, se procede a la redacción de las escenas

de la misma manera en que se redactaría un guion cualquiera. Para proceder a la escritura de una siguiente versión, se debe repetir el procedimiento desde un inicio, es decir, reformular las escaletas de las líneas narrativas de manera autónoma, para, luego, volverlos a entrecruzar en una mega escaleta y continuar con el procedimiento usual de escritura de escenas.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- ALTMAN, Robert. "Introducción: complicidad con Carver" En Carver, Raymond, *Vidas Cruzadas*, Barcelona, RBA Proyectos Editoriales, 1995.
- BEDOYA, Ricardo. "Amores perros. A dentelladas", en *El dominical*, Suplemento de *El Comercio*, 3 de diciembre del 2000, p. 11.
- BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa I*. Barcelona: Bruguera, 1985.
- CABADA, Augusto. "La ciudad y los perros". En *La gran ilusión*, 12 (septiembre de 2000), pp 145-147.
- CARRIERE, Jean Claude y BONITZER, Pascal. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1992.
- CARVER, Raymond. *Catedral*. Barcelona, Anagrama, 1986.
- CARVER, Raymond. *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Barcelona, Anagrama, 1987.
- CARVER, Raymond. *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona, Anagrama, 1988.
- CARVER, Raymond. *Bajo una luz marina*. Madrid, Visor, 1990.
- CARVER, Raymond. *Vidas cruzadas*. Barcelona, RBA Proyectos Editoriales, 1995.
- COMPARATO, Doc. *De la creación al guión*. Madrid, Instituto oficial de radio y televisión, 1992.
- De CÁRDENAS, Federico. "Dos de Altman ". En *La gran ilusión*, 4 (primer semestre de 1995), pp 132-136.
- FIELD, Syd. *El libro del guión / Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid, Plot, 1982
- GAMERRO, C. y SALOMON, P. (compiladores). *Antes que en el cine / entre la letra y el guión: el lugar del guión*. Buenos Aires, La Marca, 1993

- GAUDREAULT, André y JOST, Francois. *El relato cinematográfico / Cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995.
- MAYER, Enrique. "Las Reglas del juego en la Reciprocida Andina" en *Reciprocidad e Intercambio en los Andes peruanos*. IEP ediciones. Lima. 1974.
- McKEE, Robert. *El guión / Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba, 2002
- REITZ, Edgar. *La segunda patria. Crónica de una generación*. Barcelona, Goethe-Institut, 1994.
- VANOYE, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, Paidós, 1996.

### **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

- BJÖRKMAN, Stig. *Woody por Allen*. Madrid, Plot, 1995.
- BEDOYA, Ricardo y LEÓN FRÍAS, Isaac. *Ojos bien abiertos*. Lima, Universidad de Lima, 2004
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995.
- COMPANY, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid, Cátedra, 1987
- SANCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- STRAUSS, Frederic. *Pedro Almodóvar: un cine visceral*. Madrid, El País, 1994.
- TIRARD, Laurent. *Lecciones de cine*. Barcelona, Paidós, 2003.
- WOLF, Sergio. *Cine / Literatura, Ritos de pasaje*. Madrid, Paidós, 2001.



**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**Maestría en Escritura Creativa**

**Mención en Dramaturgia y Guiones cinematográficos**

**Anexo N° 1**

**GUION DEL LARGOMETRAJE CORAL**

**CUSCO AFFAIR**

**Joel Calero**

**Código N° 06037065**

**Lima, 2014**

## 1.- EXT. CAMINOS INKA / TRAMO 1. DÍA

Un contrapicado muestra el típico cielo serrano de Cusco: límpido y de un intenso azul salpicado de nubes que asemejan copos de algodón. La cámara desciende lentamente y descubre el paisaje que singulariza los "Caminos Inka": colorido y agreste, surcado por un pedregoso camino ascendente por el que avanza, con dificultosa lentitud, una hilera de caminantes con sus mochilas al hombro.

MILTON (33), cuzqueño y cetrino, es el guía del grupo. Está parado en un pequeño recodo del camino y anima a los expedicionarios que, en fila india, avanzan con paso cansino.

MILTON

¡Vamos,  
vamos...! Ya  
falta poco  
para el  
descanso...

MILTON palmea a un TURISTA NORTEAMERICANO de unos cincuenta años que, premunido de varias cámaras al hombro, camina con vigor. Detrás vienen otros dos turistas también norteamericanos.

Avanza LUIS FELIPE (34), abogado, de porte atlético, que le hace señas de que avance a MAJU (23), su pareja, una guapa muchacha limeña, que estudia el último ciclo de economía. MAJU luce notoriamente exhausta y avanza con dificultad.

Dos muchachas argentinas avanzan. Una de ellas, ARGENTINA 1, lleva termo y mate en la mano. Sobrepasan a Maju y Luis Felipe, que se queda esperándola. ARGENTINA 1 se queda parada al lado de MILTON y ARGENTINA 2 continúa caminando.

ARGENTINA 1

(jad  
eant  
e)  
Che, Milton...  
Decíme, loco...  
¿Qué mierda  
hacían los  
inkas por

aquí...? ¡Qué  
culeados...!

(men  
ea  
la  
cabe  
za)

¿Querés un  
mate...?

MILTON niega con la cabeza. En ese preciso  
instante, pasan delante de ellos MAJU y LUIS  
FELIPE. ARGENTINA 1 los embroma.

ARGENTINA 1

(Lev  
anta  
su  
mate  
)

¡Eh...! ¡Fuerza,  
Ché...! ¡Vamos,  
vamos...!

MAJU, agitada y con el rostro perlado por el  
sudor, sonríe.

## **2.- INT. AEROPUERTO "JORGE CHAVEZ" / COUNTER. DÍA**

Se abre un pasaporte americano y se observa  
fugazmente la foto de un joven rubicundo (29). Las  
manos del empleado buscan un espacio entre las  
hojas repletas de visados y sellos de entrada y  
salida.

EMPLEADO (OFF)

¿Motivo de  
visita?

HAROLD (OFF)

(pro  
nunc  
iaci  
ón  
amer  
ican  
izad  
a)

Visitar Cusco...

El sello de migraciones se estampa y la mano del  
empleado pergueña una rápida rúbrica.

EMPLEADO (OFF)  
Bienvenido al  
Perú, mister...

### **3.- EXT. CAMINOS INKA / TRAMO 2. DÍA**

En un pequeño recodo del camino, MAJU está sentada en una piedra. Se ha sacado la zapatilla izquierda y se quita con cuidado la media: tiene los pies irritados, marcados por las texturas de la media, y una ampolla en el dedo gordo.

MAJU  
¡Putá madre...!

Abre el bolsillo exterior de su mochila y saca una curita. Rompe el cobertor con la boca y se pone la curita sobre la ampolla.

Unos metros más allá, el TURISTA NORTEAMERICANO y uno de sus amigos fotografían una hermosa orquídea roja que se yergue desafiante sobre una empinada ladera por la que es imposible caminar.

MILTON (OFF)  
(a  
lo  
lejo  
s)  
¡Hey...!  
¡Apúrense...!

MAJU voltea hacia el lugar de donde vino la voz: MILTON está a unos 250 metros, en la cima de una ladera que el resto de exploradores termina de atravesar. MILTON agita las manos, llamándolos.

### **4.- EXT. TÍPICA CALLE CUSQUEÑA. DÍA**

ICCIAR (29) y LUCIA (27), española y peruana afincada en España, respectivamente, caminan cargando sus pesadas mochilas por una angosta callecita cusqueña.

ICCIAR detiene a una LUGAREÑA que camina con las bolsas de la compra diaria.

ICCIAR  
¡Hola...!  
Dígame, ¿Por  
acá llego a

San Blas?

LUGAREÑA

¿Van a la  
iglesia...?

ICCIAR

No, no... Al  
barrio... Es que  
me dijeron que  
allí podíamos  
encontrar  
hoteles más  
baratos...

LUGAREÑA

Mmmhh... Mira,  
mejor baja por  
acá nomás  
hasta (señala)  
ese muro... ¿Lo  
ves...?

LUCÍA

El del  
letrero...

LUGAREÑA

Ajá... Al  
costadito, hay  
una calle que  
de frente  
nomás te lleva  
a San Blas... Da  
varias vueltas  
pero sale  
encima de la  
iglesia... Mejor  
váyanse por  
allí, sino por  
acá seguro que  
se van a  
perder...

LUCIA, con un gesto de cabeza, asiente y le indica  
a ICCIAR que vayan por donde les acaban de  
indicar.

**5.- INT. HALL DE ESPERA / AEROPUERTO DE CUSCO.  
DÍA**

SARAH (30), una muchacha estadounidense de rostro muy dulce, forma parte del grupo de personas que esperan a los pasajeros que han arribado al aeropuerto. Algunos empleados de agencias llevan cartelitos en los que se leen nombres de las más diversas nacionalidades: "Mr. Tanjuro Sato", "Mrs. Andrea Klement", etc.

Salen los primeros viajeros, cargados de maletas y mochilas. Es notoria la gran cantidad de extranjeros, varios de los cuales miran ávidamente los cartelitos tratando de encontrar su nombre. SARAH mira en una y otra dirección, buscando a alguien que todavía no aparece.

Detrás de una pareja de muchachas con grandes mochilas, aparece HAROLD, el joven rubio cuya foto hemos visto en el pasaporte (ESCENA 2).

SARAH

(En  
ingl  
és)  
¡Harold...!  
¡Here...!

HAROLD levanta la mano y sonríe.

HAROLD

(dic  
ción  
amer  
ican  
izad  
a)  
¡Hola...!

HAROLD se abre paso entre el enjambre de gente para ir hacia SARAH, que avanza también hacia él.

## **6.- EXT. CAMINOS INKA / TRAMO 3. DÍA**

En la cima de una pequeña cuesta de los Caminos Inka, LUIS FELIPE espera a MAJU, que sube dificultosamente. Le estira el brazo. Maju coge su mano y remonta la cuesta. Se quita su pequeña mochila, la deja en el suelo y se echa al piso, exhausta.

LUIS FELIPE

Falta poco...

MAJU no le contesta. LUIS FELIPE la deja estar un

rato. Entretanto mira el subyugante paisaje que rodea la ruta de estos famosos Caminos Inka. MAJU sigue acostada, respirando dificultosamente.

LUIS FELIPE

¡Vamos, Maju...!  
Antes de que  
los perdamos  
de vista...

MAJU

¡Eres un  
egoísta de  
mierda...! ¡Te  
dije que  
elijas el tour  
de cuatro  
días...!

LUIS FELIPE no le contesta nada.

LUIS FELIPE

Vamos, yo te  
ayudo...

MAJU no le contesta ni hace ningún ademán de querer levantarse.

Dos porteadores indígenas, en ojotas y vestidos con el característico poncho de la etnia de los Uros, avanzan, silenciosos, a una velocidad impresionante, como si no llevaran ningún peso, aunque cargan bultos que les doblan el tamaño. Pasan y LUIS FELIPE los mira con franca admiración.

LUIS FELIPE

¡Ya vamos...!

MAJU

(mol  
esta  
y  
renc  
oros  
a)  
No me jodas,  
¿quieres...?

LUIS FELIPE no le contesta. La mira indeciso. Se pone la mochila y se va por la misma ruta por donde han desaparecido los porteadores.

**7.- EXT. CALLE EN BARRIO DE "SAN BLAS". DÍA**

Cae una lluvia intensa. El agua salpiquea entre los rústicos adoquines de las calles.

En un balconcito del segundo piso, al costado del cartelito con el nombre del hostel, asoma un hombre mayor(60).

HOMBRE MAYOR

Está todo  
lleno,  
señorita...  
Pasado mañana  
se me desocupa  
una doble.

ICCIAR

(ace  
nto  
espa  
ñol)

Bueno,  
gracias...

ICCIAR carga una gran mochila con cobertor para la lluvia. Cruza la pista y avanza unos veinte metros. De la puerta de otro hostel, sale LUCIA.

ICCIAR

¿Y...?

LUCÍA

¡Está  
carísimo...!  
Ciento diez  
dólares la  
habitación  
doble...

ICCIAR

Oye, no  
importa...

LUCÍA

Habíamos  
calculado  
máximo  
sesenta...



ICCIAR  
¡Joder, tía...!  
¡Mira cómo  
estoy...!

ICCIAR, pero también LUCIA, están empapadas por la lluvia.

LUCÍA  
Tú pagas la  
diferencia,  
ah...

LUCÍA da la vuelta e ICCIAR la sigue, tratando de esquivar los charcos de agua que se forman en los empedrados.

## 8.- INT. TAXI. DÍA

El limpiaparabrisas del auto oscila sin parar, despejando la visión del conductor. Se entreve una empinada calle por la que avanzan varios lugareños tratando de protegerse de la lluvia.

SARAH y HAROLD están sentados en el asiento trasero del taxi. Harold mira con curiosidad las calles.

SARAH  
¿Por qué tardó  
tanto el  
vuelo...?

HAROLD  
Es que salimos  
con cuatro  
horas de  
retraso... Lo de  
siempre...

SARAH  
¿Y tu Má...?

HAROLD  
Bien... Ahora  
viviendo con  
Noam...  
(hay  
un  
brev  
e  
sile

ncio  
)  
Te manda  
saludos...

SARAH esboza una sonrisa que deja entrever su rostro particularmente tierno.

#### 9.- EXT. CAMINOS INKA / TRAMO 4. ATARDECER

Este es uno de los tramos más arduos del Camino Inka: el de las famosas y empinadas escaleras que dividen la ladera en dos. Sigue lloviendo, como en las escenas anteriores.

MUCHACHA PERUANA avanza con dificultad, seguida de MAJU. Detrás de ellas, va MILTON, cuidándolas. El agua cae profusamente por los peldaños de piedra y dificulta el ascenso.

MUCHACHA PERUANA se reajusta la capucha de la capa plástica y resbala. MAJU logra evitar que se caiga totalmente.

MAJU  
¡Cuidado...!  
¡Cuidado...!

MUCHACHA  
PERUANA  
¡Auhhh,  
mierda...!

MUCHACHA PERUANA se incorpora, ayudada por MAJU: tiene el lado derecho del pantalón totalmente embarrado. Se limpia y se remanga el botapie: tiene solo un rasmillón.

MILTON  
¿Estás bien?

MUCHACHA  
PERUANA  
Sí, es solo un  
golpe... Menos  
mal que me caí  
acá...

MAJU mira hacia el frente del camino, bordeado por amenazadores precipicios. Luce asustada.

MILTON

Una vez que  
pasemos esa  
lomita que  
viene, ya de  
allí todo es  
planito...  
¡Dale, chicas...  
Falta poco...!!!

MAJU retoma el ascenso con dificultad. MILTON espera que MUCHACHA PERUANA reemprenda el camino. Caminando en medio de la lluvia y tan cerca del precipicio, parecen la imagen misma de la epicidad.

#### 10.- INT. SALA / CASA DE SARAH. ATARDECER

HAROLD mira por la ventana del segundo piso hacia la calle, donde ya se han encendido los faroles. Se asoma y mira hacia abajo.

SARAH (OFF)

(ges  
to  
teat  
ral)

¡Tu suite...!

HAROLD voltea y sonríe: SARAH ha extendido las frazadas sobre el colchón que ha puesto en una esquina de la sala y está terminando de ponerle la funda a una pequeña almohada.

HAROLD

OK, gracias...

SARAH

Me voy... En 15  
minutos  
empieza mi  
turno...

SARAH va hacia un perchero y coge unas llaves. La pared tiene pegadas varias fotos de ella y otros amigos. Además, hay algunas dedicatorias que le han escrito en la pared, a la manera de graffitis. SARAH le alcanza las llaves.

SARAH

La grandota es  
de la puerta  
de afuera...

HAROLD mira las llaves y asiente.

SARAH

Ah... Si entra  
una rubia  
guapa, no te  
asustes... Es  
July y ya sabe  
que eres  
nuestro  
huesped...

SARAH se acerca, le da un beso de despedida en la mejilla a HAROLD y va hacia la puerta.

HAROLD

¿Cómo llego a  
la plaza?

SARAH medita, tratando de buscar la explicación más sencilla.

SARAH

A ver... (Gira  
hacia la  
ventana) Eh...  
Imagínate que  
estás abajo  
frente a la  
puerta, ¿OK?  
Bueno, a unas  
6 paralelas  
para la  
derecha está  
el hotelito  
donde nos  
quedamos la  
primera  
semana... ¿Te  
acuerdas? De  
allí...

HAROLD

Ok, Ok... Ya me  
ubiqué...

SARAH le hace un gesto apurado de chau y cierra la puerta con un portazo.

**11.- INT. PADDY FLAHERTY'S / PUB IRLANDÉS.  
NOCHE**

En una cálida esquina del Paddy Flaherty's de Cusco, MALENA (29), una guapa muchacha cetrina, de notorios rasgos andinos, está recostada en el pecho de PETER (59), un norteamericano de contextura fornida, que la abraza y le acaricia el hombro con mucha ternura.

MALENA le coge la mano. Con el dedo índice, recorre las líneas de la mano de PETER.

PETER

¿También sabes  
leer las  
manos...?

MALENA

Por supuesto...

PETER

¿Ah sí...? A  
ver, dime qué  
ha estado  
tocando esta  
manito hace 10  
minutos...

MALENA hace mohín de molesta y le aleja la mano.

MALENA

¡Eres un  
grosero...!

PETER suelta una sonora carcajada. En ese preciso instante, se acerca SARAH que, a diferencia de la ESC. 10, viste con un mandil sobre ropa negra, como el resto de mozos del pub irlandés.

SARAH

¿Bisteck con  
papas fritas...?

MALENA

Para mí...

SARAH

Entonces, la  
Tarta de  
duende es para  
usted...

PETER

¿Perdón...?

SARAH  
¡Leprechaun  
Pie...!

PETER  
Ah, sí, para  
mí... ¿Qué  
dijiste...?

SARAH  
"Tarta de  
duende"... Así  
le decimos  
acá... ¿Desean  
algo más...?

PETER  
Te pedimos dos  
cervezas...

SARAH  
Sí, sí... Ahora  
se las traigo...

MALENA mira con curiosidad el postre que ha pedido  
PETER.

MALENA  
¿Y eso...?

PETER  
Leprechaun  
Pie... Mi abuela  
me lo hacía  
siempre...

PETER se lleva a la boca un pedazo grande del  
Leprechaun Pie.

PETER  
Mmmhhh... No es  
como el de mi  
"Mom", pero  
está rico... ¿No  
quieres  
probar...?

MALENA  
Primero acabo  
mi bisteck...  
(coq  
ueta  
)

Déjame un  
poquito, ah...

PETER se lleva otro pedazo de tarta a la boca y lo mastica con fruición, como si fuera un niño grande.

**12.- EXT. PLAZA DE ARMAS DE CUSCO. NOCHE**

Aunque ya ha caído la noche, hay todavía algunas nubes encendidas en el horizonte.

En la plaza de armas de Cusco, se empiezan a formar algunos grupos alrededor de la pileta: va a empezar otra noche más de diversión.

**13.- INT. TERRAZA / BAR EN PLAZA DE ARMAS. NOCHE**

LUCÍA e ICCIAR están sentadas en una terraza con vista a la plaza de armas de Cusco. Beben sorbos de grandes vasos de vidrio repletos de hojas de coca y miran la plaza.

LUCIA

A mí me parece  
que está como..  
como más  
moderna,  
¿sabes...?

Suena el celular de Lucía. Lo busca en su bolso. Lo encuentra, mira quién la llama y no contesta.

ICCIAR

¿Hace cuánto  
viniste...?

LUCIA

Ufff... 10 ó 12  
años...

Vuelve a sonar su celular. Lucía mira y vuelve a cancelar.

ICCIAR

¿Quién es...?

LUCIA

Mi madre...

ICCIAR

¡Pero  
contéstale y  
ya, mujer...!  
Querrá saber  
si llegamos  
bien...

LUCIA

¡Que se joda...!  
No le pienso  
contestar ni  
una mierda...

ICCIAR

Pareces una  
niña...

LUCIA

Bueno,  
¿Vamos...?  
Quiero  
averiguar a  
dónde podemos  
ir a bailar...

LUCIA guarda sus cigarrillos.

ICCIAR

Hoy no... ¡Estoy  
cansadísima...!

LUCIA

Icciar, no me  
jodas... Hemos  
venido a  
cambiar de  
aires...

ICCIAR

Sí, sí... Pero...

LUCIA

¡Pero nada,  
joder...! ¡La  
tenemos que  
pasar de puta  
madre...! Así  
que... (chasquea  
los dedos)  
apúrate...  
¡Vamos...!



LUCIA se incorpora. Con desgano, ICCIAR se enrosca su bufanda y espera que LUCIA termine de ponerse la casaca.

#### 14.- INT. DISCOTECA. NOCHE

En la barra de la discoteca, LUCÍA, sudorosa y en bividí, espera que le alcancen sus tragos. Al costado suyo, hay una pareja de muchachas y un BRICHERO (peruanismo que procede del inglés *britch*, "puente", y alude a las mujeres y hombres que se dedican a abordar turistas europeos y norteamericanos) que mira en todas direcciones.

LUCÍA

(Al barman)

¡Hey, flaco...!

BARMAN

Ya va... Ya va...

El BRICHERO mira a LUCIA.

BRICHERO

¿Española...?

LUCÍA

¿Qué...?

El BRICHERO se le acerca al oído.

BRICHERO

Que si quieres  
bailar...

LUCIA

No, no... Ahora  
no...

El BARMAN le deja en la barra los dos vasos. LUCIA coge los vasos y se va. El BRICHERO le hace un gesto de "salud" con su vaso y sigue mirando en una y otra dirección, buscando su "presa" de hoy.

LUCIA se abre paso con dificultad en medio de la gente que baila y conversa. Llega a una mesa y pone los vasos antes de sentarse. Toma un trago y mira en una y otra dirección, buscando a alguien. Repara en que hay un posavasos escrito. Lo coge y lo lee. Es una nota de ICCIAR: "Me fui a dormir. Estoy cansada, perdóname... ¡Pásala bien...! Icciar"

LUCIA deja el posavasos y se reclina hacia atrás. Sigue el ritmo de la música con la cabeza y mira hacia el centro de la pista, donde reencontramos a MALENA (ESC. 11), que baila provocativamente con PETER. Están rodeados por un grupo de 5 ó 6 chicas, de la misma edad de MALENA y que, como ella, son de un tipo notoriamente peruano: mestizas, cholas. Una de ellas tiene una dorada coronita de cartón en la cabeza (se trata de una reunión de reencuentro de amigas de promoción que celebran el cumpleaños de una de ellas).

MALENA baila bajando de altura y PETER la secunda, en medio de las palmas del resto de muchachas que gritan "Eh...Eh...". Una de las más alegres es KAREN (26), cusqueña de notorios rasgos indígenas y novia de MILTON, el guía de la Escena 1.

#### **15.- EXT. CAMPAMENTO / CAMINOS INKA. NOCHE**

Alrededor de una gran fogata, el grupo de expedicionarios que conduce MILTON está descansando. La mayoría ya terminó de cenar y está tomando un mate caliente.

ARGENTINA 1 canta, mientras ARGENTINA 2 y un par de MUCHACHOS PERUANOS fungen de desgañitado coro, en plan bufo. A cada verso que canta, ellos repiten el estribillo "Mi guitarra y vooooos", extendiendo cómicamente esta última sílaba. MAJU está muy cerca de este grupo y luce sonriente, cómplice de este pequeño grupo que es el que anima la noche.

Uno de los porteadores le recoge el plato al NORTEAMERICANO, mientras otro porteador le alcanza una taza de mate caliente.

El más animoso de los muchachos peruanos levanta su botella de ron, ofreciéndosela.

MUCHACHO  
PERUANO 1

¿Para el  
frío...?

ESTADOUNIDENSE

(esp  
añol  
amer  
ican  
izad

o)  
Nou... Gracias...  
Si no dolerme  
la cabeza...

ARGENTINA 2

¡Pero no,  
Che...! Al  
contrario,  
este ron  
peruano es  
buenísimo para  
el dolor de  
cabeza... ¡Mejor  
que la  
aspirina...!

ARGENTINA 1

¡Yo quiero un  
poco más...!

MUCHACHO PERUANO 1 le echa un abundante chorro de  
ron.

MILTON

Chicos, si  
siguen así  
mañana no sé  
van a  
levantar... Y no  
se olviden que  
salimos a las  
4...

MAJU

(inc  
rédu  
la)  
¿Ah...???\n(irónica)  
¡Cuatro de la  
tarde...!

ARGENTINA 1

¡Che boludo...!  
¿Pero vos nos  
querés matar...?

Milton sonríe.

MILTON

Es que si no,  
no llegamos a

ver el  
amanecer en el  
"Inti punku"...  
En serio...

NORTEAMERICANO

Entonces  
nosotros nos  
estar  
acostando...  
¡Muchas  
gracias...!

NORTEAMERICANO y sus dos amigos se incorporan.  
MILTON coge una de las lámparas y se la da a uno  
de los porteadores.

MILTON

Pumpe,  
acompañalos...

LUIS FELIPE mira a MAJU.

LUIS FELIPE

¿Vamos...?

MAJU

Me quedo un  
rato...

LUIS FELIPE se incorpora.

LUIS FELIPE

Yo voy armando  
las mochilas...

MAJU

Voy en un  
rato... Mmhh  
Mmhh (le da  
besos volados)

ARGENTINA 2

¡Mi guitarra y  
vooooos...!

MAJU se ríe, sobre todo por el paródico y  
estentóreo "vooooooooooooos..." de las dos argentinas.

## 16.- EXT. PLAZA NAZARENAS. NOCHE

Sentada sola en una banca de la plaza, ICCIAR

fuma, cubierta por su gruesa casaca. Una niña vendedora ambulante, de unos 9 años de edad, está frente a ella.

NIÑA

Cómprame  
chicle,  
señorita.

ICCIAR

No, gracias...

NIÑA

Entonces  
cigarrillo..  
Tengo Marlboro,  
Camell...

ICCIAR menea la cabeza. La NIÑA ve que una pareja pasa por allí y va presta hacia ellos. La NIÑA se pone al frente y los persigue.

ICCIAR sigue sentada, mirando en dirección a donde se encuentra "Fallen Angels", la mítica discoteca cusqueña. En la puerta, hay varias parejas y muchachos, que esperan entrar. ICCIAR luce ensimismada y ajena a ese pulso de diversión que caracteriza las noches cusqueñas.

**17.- EXT. "INTI PUNKU" (PUERTA DEL SOL).  
AMANECER**

El grupo que conduce Milton está llegando, en pleno amanecer, al Inti Punku, el lugar de acceso desde donde se tiene una visión privilegiada de Macchu Picchu.

MILTON, parado muy cerca de la cuesta, ayuda a los expedicionarios que, en fila india, suben los últimos peldaños que coronan el Inti Punku, también conocido como "La puerta del Sol".

MILTON ayuda a uno de los MUCHACHOS PERUANOS que sube agitado y jadeando. Detrás viene una de las argentinas. MILTON le extiende la mano.

ARGENTINA 2

¡Mierda...! ¡Por  
fin...!

En la cuesta ya están casi todos, subyugados por

esa esa visión imponente de Macchu Picchu, que asoma, aún tímidamente, por entre las nubes matutinas que la rodean.

El ESTADOUNIDENSE ha montado su trípode y toma una y otra foto sin cesar. LUIS FELIPE se para al costado de él. Deja su mochila en el suelo y saca también su equipo de fotos.

MAJU es la últimas en escalar, absolutamente exhausta y sudorosa, ayudada por MILTON. Una vez arriba, se queda sentada, con la mochila puesta, extasiada como todos, por esa visión subyugante de Macchu Picchu descubriéndose entre las nubes y los primeros rayos de sol. MILTON se sienta al costado de ARGENTINA 1 y enciende un cigarrillo. Luce satisfecho, como si se sintiera feliz y orgulloso de mostrar ese espectáculo a sus expedicionarios. ARGENTINA 1 lo ve y, sin decir nada, lo abraza y recuesta su cabeza en el hombro de MILTON, agradecida de estar allí. En ese preciso instante, un rayo de luz se descubre y da de lleno en las ruinas de la antigua ciudadela inca. Corte a los créditos del filme:

## CUSCO AFFAIR

### 18.- INT. COCINA / CASA DE SARAH. DÍA

SARAH prepara unos huevos revueltos con salchicha, en la sartén.

Sentados en la mesa, están HAROLD y JULY (26), la roommate de Sarah, una atractiva francesa que trabaja en Cusco como cooperante.

JULY

¿Y también has  
estudiado en  
Boulder...?

HAROLD

No. Yo estudié  
en Princeton...  
Con Sarah...  
Este es mi  
primer año en  
Boulder,  
Colorado.

JULY  
¿Y qué dictas?

HAROLD  
Literatura  
mexicana  
contemporánea...

SARAH  
Chicos... ¡A  
ver, sus  
platos...!

SARAH lleva el sartén y sirve en cada plato. Entra  
NEPO (30), con una taza en la mano.

NEPO  
¡Pero qué bien  
huele...!

SARAH  
Ey, Nepo... Te  
presento a  
Harold... Ya te  
hablé de él...

NEPO se acerca a HAROLD y lo saluda.

NEPO  
¡El ex...!

JULY  
¡Nepo...!  
(A  
Haro  
ld)  
No hagas caso  
a nada de lo  
que este diga...  
Es una  
vergüenza  
andante...

HAROLD  
(son  
ríe)  
No problem...

NEPO  
Yo venía por  
un cafecito...

SARAH

Ahorita  
hierve...  
¿Quieres un  
poquito?  
(levanta el  
sartén)

NEPO

Bueno...

NEPO saca un plato de la alacena y se lo extiende  
a SARAH para que le sirva.

NEPO

¿Así que  
vienes a hacer  
Caminos Inka...?

HAROLD

Sí, sí...  
Básicamente...

NEPO

Yo conozco una  
agencia  
buenísima, muy  
seria... Más  
tarde te doy  
los datos si  
quieres...

HAROLD

Ok... Gracias...

NEPO

Oye, chicas,  
¿Qué tal si le  
hacemos un  
tour nocturno  
al *man* para  
darle la  
bienvenida...?

JULY

El fin de  
semana...

NEPO

¡Qué fin de  
semana...!  
(eng  
ola  
la



voz)  
*La vida es  
ahora... ¡Como  
"Visa..."!*

HAROLD  
Yo estoy de  
acuerdo...

NEPO hace un gesto de "OK" con el pulgar arriba.

NEPO  
¡Eso  
compadre...!

### 19.- INT. DORMITORIO / HOTEL "MONASTERIO". DÍA

Las cortinas black-out están semi descorridas, dejando que el sol entre por una delgada rendija en la habitación del hotel Monasterio donde se aloja PETER. Este famoso hotel cusqueño de 5 estrellas funciona en lo que fue un monasterio y eso se evidencia en alguna de las paredes y en la presencia de rústicas vigas de madera en el techo.

PETER (OFF)  
¡Malena...!  
(Com  
o no  
cont  
esta  
,  
insi  
ste)  
¡Ey... Malena!

MALENA está dormida, de espaldas, y no contesta. Entra PETER, recién bañado, y semi vestido. Al ver a Malena totalmente dormida, abre las cortinas de par en par y se arrodilla al lado de ella.

PETER  
Tenías que  
levantarte a  
las siete...  
¿Sabes qué  
hora es...?

MALENA no contesta y se cubre la cara. PETER le destapa la cara.

PETER  
Son las 9 y

media...

PETER se arrodilla al lado de ella y le abre los párpados.

MALENA

No seas  
pesado...

MALENA lo manotea y gira en sentido opuesto a la ventana.

PETER

Me dijiste que  
te despierte...

MALENA

¡Déjame  
dormir...!

PETER se incorpora y la mira sin saber qué hacer. De pronto, se sube a la cama. Flexiona las piernas y se pone a bailar, tarareando las letras de la canción que, en la noche anterior, bailaba con MALENA en la discoteca (Eh...Eh...). La cama se mueve como si fuera una cama elástica. MALENA incorpora el torso, muy molesta, y le arroja una almohada a PETER que la esquiva.

PETER

(parodiando a  
las amigas de  
MALENA)  
¡Eh...! ¡Eh...!

MALENA

¡Peter,  
carajo...! ¡Me  
duele la  
cabeza...! ¡Eres  
un pesado...!

## 20.- INT. BUS. DÍA

Por el parabrisas, desfila el característico paraje serrano del "Valle sagrado", orlado de árboles y sembríos. El bus se acerca a dos campesinas que, cargadas de sus "quipis" (especie de mochilas que arman con sus mantas que se cuelgan en la espalda), esperan el bus al borde del camino.

El auto se detiene lentamente y suben las dos campesinas. El pequeño bus rural que va a Písaq está repleto, rebosante. En el pasadizo, hay fardos y bultos de los lugareños que se bajan en la ruta. Las campesinas, sudorosas, avanzan por entre los lugareños y turistas que están de pie. Una de ellas, la más joven, se acomoda al costado de SARAH, que está del lado del pasillo. HAROLD está sentado al lado de la ventana.

SARAH

¿Y has estado  
saliendo con  
alguien...?

HAROLD

No...

SARAH

¿En serio...?  
¿Nada...? ¿Ni  
siquiera un  
pequeño  
*affair*...?

HAROLD menea la cabeza, negando.

SARAH

¡No te creo...!

HAROLD

No tendría por  
qué mentirte...  
¿Y tú...?

SARAH mueve la cabeza y se coge el cabello.

SARAH

Nada serio...

HAROLD entiende que sí y se pone incómodo.

SARAH

Tú terminaste  
conmigo... ¿no?

HAROLD

(voz  
alta  
)

Porque dijiste  
que te ibas a  
quedar dos

meses y no un  
año...

SARAH no le contesta. HAROLD mira a una turista extranjera que está parada al costado de ellos y que parece entender su asomo de discusión. Luce incómodo.

HAROLD voltea hacia la ventanilla, donde prosigue el bucólico paisaje del "Valle sagrado".

**21.- EXT. PATIO CENTRAL / ALBERGUE MUNICIPAL  
DE PISAQ. DÍA**

Una ronda de unos 12 niños rodea a SARAH, en el patio central de una típica y antigua casa de paredes de adobe cubiertas de cal que se ha descascarado en algunas zonas. En esa rústica casa, funciona el albergue municipal donde SARAH y otros extranjeros trabajan como voluntarios.

SARAH está al centro, colorada y sudorosa, dirigiendo una dinámica para aprender inglés.

SARAH

(se  
toca  
la  
orej  
a)

¡Listen... !  
¿Do you have  
brothers?  
¿OK...? ¿Do you  
have  
brothers...?

HAROLD está sentado en el pasadizo, debajo del alero. Mira a SARAH que arroja la pelota y dice un número.

SARAH

¡Seven...!

Uno de los niños coge la pelota en el aire. El resto aplaude.

NIÑO

Yes, I have  
two... No, no...  
Three  
brothers...

SARAH

Muy bien...  
Ahora tienes  
que hacer una  
pregunta...

NIÑO

Eso es más  
difícil, pues...

SARAH

¡Vamos,  
vamos...!  
Cualquiera de  
las que hemos  
estudiado...

NIÑO

¿How old are  
you...?

SARAH

Esa ya lo  
preguntó  
Carmen... No  
vale...

NIÑO

Ya, pues,  
Sarichita...

A HAROLD le causa gracia que la llamen "Sarichita" y sonríe. Mira a SARAH con ternura y complicidad. Es como si, en este momento, pudiera entender los móviles más íntimos que han retenido a SARAH en Cusco. La mira con amor.

SARAH

Otra pregunta...

NIÑO

¿What's your  
birthday?

SARAH

OK... (A todos)  
Listen the  
number...

NIÑO lanza la pelota y grita un número.

NIÑO

¡One...!

SARAH

¡No...! ¡One  
no...! ¡One soy  
yo, Rodri...!

Los niños se ríen y hacen barullo, burlándose del niño que equivocó el número. El NIÑO abraza a SARAH y esta lo acaricia, meneando la cabeza, sonriente.

## **22.- EXT. ANDENES DEL FERROCARRIL / AGUAS CALIENTES. DÍA**

En los andenes de la estación ferroviaria de "Aguas calientes", luego de haber visitado Macchu Picchu, cientos de viajeros esperan que aparezca el tren que los llevará de regreso a Cusco. La mayoría está sentada sobre sus mochilas o en el suelo y lucen cansados. Varios vendedores ambulantes ofrecen sus productos, sobre todo comida y bebidas.

MILTON conversa con MAJU, mientras, cerca de ellos, el NORTEAMERICANO le muestra a LUIS FELIPE una de sus múltiples cámaras fotográficas.

VENDEDORA

(pre  
gona  
)

Choclo con  
queso... Choclo  
con queso...

MILTON

Deme uno... ¡Uno  
grandecito,  
ah...!

(A  
MAJU  
)

¿No quieres...?  
¡Son buenazos,  
ah...! Estos son  
más ricos que  
los que venden  
en Cusco...

MAJU

¿Sí? A ver...

Uno para  
probar,  
señora...

La VENDEDORA le entrega el choclo a MILTON.

MILTON  
Más quesito,  
pues,  
"caserita"...

Se oye el pitido del tren que se acerca. Como si hubieran sido accionados por una súbita descarga eléctrica, todos los viajeros se incorporan, cargan sus mochilas y se empiezan a arremolinar para estar lo más cerca posible de los andenes, pues todos desean viajar sentados.

MILTON  
¡Al toque,  
Maju...!

La SEÑORA le da apresuradamente su choclo y MAJU no sabe qué hacer con él. Se acerca el tren.

### **23.- EXT. PARQUE INFANTIL. DÍA**

En un parque infantil con juegos mecánicos, ubicada en una colina desde la que se divisa la ciudad, los niños se divierten. Algunos de ellos, los más pequeños, están con alguna persona mayor. MALENA, vestida con un buzo apretado que le dibuja el atractivo cuerpo, espera, al final de la resbaladera, que SANTI (5), su hijo, descienda. SANTI es un niño muy vivaz, gracioso, y es de piel bastante más clara que su mamá (debe haberlo tenido con algún turista extranjero).

Delante de SANTI hay dos niños mayores que él que bajan molestándose. SANTI se queda parado. Se sienta al revés.

MALENA  
¡Santi...! ¿Qué  
estás  
haciendo?

SANTI  
Mira, ah...

MALENA

No, Santi... Así  
no...

SANTI no le hace caso y se pone de espaldas, para  
descender con la cabeza hacia abajo.

MALENA  
¡Santi...!  
Muchacho  
malcriado,  
ahora vas a  
ver...

MALENA va hacia el otro lado, dispuesta a subir.  
SANTI se incorpora.

SANTI  
¡Ya, ya...!  
(muy  
viva  
z)  
¡Pero yo  
puedo, ah...!

MALENA  
¡Baja rápido...!

SANTI desciende por la resbaladera, levantando las  
manos, sin sujetarse. Ni bien baja, MALENA lo coge  
de las manos.

MALENA  
Ya vamos...

SANTI se suelta y se va hacia atrás. MALENA lo  
sigue.

SANTI  
¡Una más...!

MALENA  
¡No...! Tu  
abuelita nos  
está  
esperando...

SANTI  
Una más, pe...

MALENA  
¡No! ¡Ya  
vamos...!  
Además, estás



todo sudado...  
Después te vas  
a enfermar...  
¡Ven para acá!

MALENA lo coge. Se arrodilla y saca de su bolso un pedazo de tela que se lo pone en el pecho, para que el sudor no le dé en el cuerpo y no se enfríe.

SANTI  
Yo puedo bajar  
de espaldas...

MALENA  
Como te vea  
bajando así,  
te voy a dar  
chicotazos...  
¡Ya sabes...!

SANTI  
¿Y cómo el  
Juan baja  
así...?

MALENA  
El Juan es más  
grande que tú...

SANTI  
¡Pero yo  
también  
puedo...!

MALENA le limpia el sudor de la frente y le alisa el pelo con la mano.

MALENA  
Ya vamos...

SANTI va de la mano de MALENA, muy contento y saltando, haciendo pasos extraños. Pasa al costado de una niña y la molesta. MALENA lo reprende.

## **24.- INT. TREN. NOCHE**

El tren avanza. Da una curva y los pasajeros que están parados se inclinan. Detrás de algunos mochileros, vemos a ARGENTINA 2 que está parada, hablándole a ARGENTINA 1, a la que no vemos, pues está sentada. Casi nadie habla: todos están cansados después de haber

recorrido Macchu Picchu.

ARGENTINA 2

¡Oye...!  
¡Habíamos  
dicho media  
hora...!

ARGENTINA 1

(OFF)

¡Y, bueno...!  
Faltan 3  
minutos...

ARGENTINA 2

¿Y me lo vas a  
dejar  
caliente...?  
¡Con el orto  
que tenés...!

MAJU oye y sonríe. Está recostada sobre el hombro de LUIS FELIPE que duerme profundamente.

MAJU mira la pareja que tiene al frente: los chicos peruanos que hicieron Caminos Inka junto a ellos. Ella tiene los pies desnudos sobre el regazo de él, que se los acaricia con ternura. Se miran muy de cerquita, encandilados uno del otro, mientras, de rato en rato, parecen decirse palabras que presumimos tiernas. MAJU los mira con atención voyeurista, conmovida por esa ternura que parece desear.

## **25.- INT. HABITACIÓN / HOTEL "TRES ESTRELLAS". ATARDECER**

En la habitación del hotel (menos lujosa y "exclusiva" que la del hotel *Monasterio*), las mochilas de MAJU Y LUIS FELIPE, semi abiertas, están regadas por el suelo, junto a ropa que sale en desorden. Tienen prendidas las dos lámparas de los veladores.

Están haciendo el amor, MAJU debajo de LUIS FELIPE. MAJU parece incómoda, soportando las "arremetidas" de LUIS FELIPE.

MAJU

Luisfe,  
Luisfe... No

sigas, amor...  
No voy a  
llegar...

LUIS FELIPE  
¿Por...?

MAJU  
Las piernas me  
duelen un  
horror y así  
no puedo  
apretar...

LUIS FELIPE  
(bro  
mist  
a)  
Tú te la  
pierdes, ah...

MAJU  
(voz  
tier  
na)  
En serio...

LUIS FELIPE se pone al costado y exhala con alivio. MAJU cierra las piernas con dificultad, quejándose por el dolor de los muslos, y se reclina hacia él.

MAJU  
Me debes una,  
ah... Te voy a  
cobrar  
intereses...

LUIS FELIPE  
¡5 días que no  
la veíamos...!

Conversan con la soltura que tienen algunas parejas que se conocen mucho en lo sexual.

MAJU  
El primer día  
hubiéramos  
podido...

LUIS FELIPE  
Con ese frío  
de mierda se

me iba a  
cuartear el  
culo...

MAJU sonríe y le da besos en el pecho.

LUIS FELIPE

¿No tienes  
hambre?  
Podríamos  
pedir una  
pizza...

MAJU

Cenemos  
afuera...

LUIS FELIPE pone cara de flojera.

MAJU

Anda... Así,  
después vamos  
a bailar...

LUIS FELIPE

¿Qué...? ¡Estás  
reloca...! No  
puedes ni  
mover las  
piernas y  
encima quieres  
ir a bailar...

MAJU

Hay un  
concierto en  
el "Kamicase"...  
¿Viste el  
afiche?

LUIS FELIPE

A esa huevada  
no voy ni  
cagando...

MAJU

Anda... ¡Seguro  
que va a estar  
buenísimo...!

LUIS FELIPE

No mamita...

MAJU

Ya pues... ¡No  
seas  
aburrido...!

LUIS FELIPE

Mira, si fuera  
una noche  
cualquiera,  
podría ser...  
Pero después  
de lo que  
hemos  
caminado... Y,  
¿para qué?  
¿Para ir a un  
conciertito  
hipposo  
(parodia)  
alternativo...?  
¡Ni hablar...!

MAJU

Oye... No  
quieres ir por  
prejuicioso...

LUIS FELIPE

No, Maju, en  
serio... Mira...  
Si quieres,  
sal tú, anda,  
tomate un  
trago, baila y  
vuélvete en  
taxi... Pero no  
me pidas que  
vaya contigo a  
esa mierda...

MAJU, ante la cerrada negativa de LUIS FELIPE, se molesta y se pone a un costado.

MAJU

¡Putá, pero yo  
si he hecho  
caminos inka  
por ti...!

LUIS FELIPE

Bueno, tú  
también

querías ¿no...?

Hay un breve instante de silencio.

LUIS FELIPE

Que haya sido  
más jodido es  
otro rollo...  
(Molesto) ¡Y no  
me lo quieras  
cobrar ahora...!

LUIS FELIPE se incorpora y se pone su boxer y un polo.

LUIS FELIPE

(Exa  
sper  
ado)

Mira, Maju, lo  
mejor es que  
vayas a tu  
puto concierto  
porque si no  
mañana vas a  
estar de un  
humor de  
perros y vas a  
joder todo el  
día...

MAJU

¡Putas, para  
salir sola,  
mejor viajaba  
con Fiore a  
Máncora...!

LUIS FELIPE levanta las manos con impaciencia,  
incapaz de darle otro argumento.

MAJU

¿Sabes lo que  
más me jode...?  
Que lo pones  
como te  
acomoda... Y,  
claro, acaba  
pareciendo que  
la engreída y  
la loca soy  
yo...

LUIS FELIPE enciende un cigarrillo y arroja el encendedor en la cama.

**26.- INT. DISCOTECA KAMIKASE. NOCHE**

MILTON avanza dificultosamente, con un chopp en cada mano, tratando de esquivar a la gente que atiborra la pista de baile del *Kamikase*. Divisa a lo lejos a MAJU, que está sentada sobre el marco de una de las ventanas. La llama, pero, por la música y el barullo de la gente, Maju no lo oye. Va hacia ella.

MILTON

¡Maju...!

MAJU oye su nombre y busca con la mirada.

MAJU

¡Ey,  
Milton...! ¡Qué  
sorpresa!

Se saludan con ese cálido cariño de quienes han sido compañeros de expedición por unos días.

MILTON

¿Y Luis  
Felipe?

MAJU

En el hotel...  
¡Durmiendo...!

MILTON

¿Vienes al  
concierto?

MAJU

Vi el afiche y  
me encantó...

MILTON

El vocalista  
es mi *brother*...  
También  
estudia  
historia... Casi  
todos son de  
la U... Hoy  
presentan su

primer disco...  
Si no, estaría  
jateando...  
¡Imagínate...!

MAJU asiente.

MILTON  
¿Estás sola?

MAJU  
Sí...

MILTON  
Tengo mesa  
adelante...  
¡Ven...!

MAJU  
Te ayudo...

MAJU coge uno de los chopps y sigue a MILTON.  
Llegan a una mesa en la que está EDU (26),  
argentino que vive en Cusco desde hace unos 7  
meses. MILTON se sienta y le pone el chopp delante  
de su amigo.

EDU  
¿Y tu  
cerveza...?

MILTON  
Ahí viene...

MAJU pone el chopp en la mesa y se sienta.

MILTON  
(Los  
pres  
enta  
)  
Edu... Maju...

MAJU  
Hola...

Se saludan.

MAJU  
No oí tu  
nombre,  
perdón...



EDU  
Edu... Eduardo

MAJU  
No eres de  
acá, ¿no?

EDU  
Soy recontra  
cusqueño...

MILTON  
Argentino el  
compadre...

MAJU  
Ya me parecía...

EDU  
Vos tampoco  
sos cusqueña...

MAJU  
Soy limeña...  
Vine...

Las luces se encienden en el escenario y suben, uno detrás de otro, los músicos, ataviados con ropa "etno", en medio de intensos aplausos que impiden que MAJU y EDU sigan conversando. La gente aplaude muchísimo. Sobretudo, los de una mesa cercana que, al parecer, son muy amigos de los músicos.

Sin decir nada, el grupo empieza a tocar un tema con mucho "feeling". Es un tema de la llamada música etnotrónica, de fuerte resonancia andina y electrónica a la vez. La gente se pone eufórica. EDU y MILTON viven al grupo con mucho entusiasmo. MAJU los mira y sonríe.

## **27.- EXT. PLAZA DE LAS NAZARENAS. NOCHE**

MILTON tiene una botella de vino en la mano. Está sentado en una de las bancas de la hermosa Plazuela de las Nazarenas que, por la hora, está vacía. MAJU está al costado suyo, "hecha un ovillo". EDU está sentado en el suelo, tomando sorbos de un vaso de plástico.

MAJU

Y si solo te  
falta un ciclo  
para terminar,  
¿Por qué te  
has quedado en  
Cusco...?

EDU

(son  
ríe  
y  
brom  
ea)

Es que en  
Buenos Aires  
no venden  
choclo con  
queso...

MILTON

¿No era por el  
cuy...?

EDU

(bro  
mean  
do)

También... Pero,  
en verdad, es  
más por el  
choclo, creo...

MAJU sonríe.

MAJU

A mi Buenos  
Aires me  
encanta... Si  
pudiera me  
iría a vivir  
allá...

EDU

¿Y tú qué  
haces...?

MAJU

Estudio  
economía...  
estoy en... más  
o menos entre  
séptimo y  
octavo ciclo...

Casi como tú...

MAJU mira la hora.

MAJU (CONT.)

Chicos... Son  
más de las  
cuatro... ¿Me  
acompañan?

MILTON

La última  
ruedita y  
vamos...

EDU le pasa su vaso y MILTON sirve. Le pasa el  
vaso a MAJU.

MAJU

Ya no,  
gracias...

MILTON

(A MAJU) ¿Y  
siempre se van  
al cañon del  
Colca...

MILTON se bebe el vaso de un solo sorbo.

MAJU

Estamos  
viendo...

MILTON

Vamos...

MAJU se para.

MAJU

¡Mierda...! ¡Qué  
frío!

MILTON la abraza y MAJU va caminando, tiritando y  
abrazada a él, como si fueran viejos camaradas.

## **28.- INT. RESTAURANT "ALGORTA". DÍA**

LUCIA bebe su jugo. ICCIAR corta un pedazo de pye  
de lúcumas y lo degusta. Aparece SUSANA (53), la  
dueña, española afincada en Cusco desde hace más  
de 20 años.

SUSANA

¿Todo bien,  
chicas?

LUCÍA

Sí, gracias...

ICCIAR

Dime... ¿Tú eres  
de Algorta...?

SUSANA

Por eso le  
puse así...

ICCIAR

Yo conozco  
Algorta...

SUSANA

¿Sí...?

ICCIAR

Vivimos en  
Bilbao, pero a  
mi familia le  
encanta ir a  
la playa de  
Getxo...

SUSANA

Es que es  
preciosa...

LUCIA

Perdón que las  
corte, ¿Nos  
podrás hacer  
un favor...?

SUSANA

A ver... Dime...

LUCIA

¿Sabrás de una  
buena agencia  
que nos puedas  
recomendar  
para hacer  
Caminos inka...?

SUSANA

No, pero... Si  
se esperan un  
minuto...

SUSANA voltea. Ubica con la mirada a EDU, que  
desayuna solo.

SUSANA

¡Edu...!

EDU bebe un sorbo de su taza y voltea hacia  
SUSANA.

SUSANA

¿Vienes un  
ratito, por  
favor...?

(a  
Ella  
s)

De seguro que  
Edu sí sabe...

EDU se limpia la boca y va a la mesa de LUCIA e  
ICCIAR.

SUSANA

Edu, hazme un  
favor, chaval...  
Estas chicas  
quieren una  
buena agencia  
para que hagan  
caminos inka...  
¿Tú no tienes  
un amigo que  
guía...?

EDU

Hola...

ICCIAR

Hola...

EDU

Bueno, Milton  
no sólo es un  
guía... ¡Es el  
mejor guía de  
Caminos Inka...!

SUSANA

Las dejo,

chicas... Tengo  
que atender...

ICCIAR  
Gracias, eh...

SUSANA  
De nada... Las  
gracias a él...

EDU  
Yo hice  
caminos con  
Milton y no  
sabés lo que  
el pibe te  
cuenta... Milton  
estudia  
historia y no  
te imaginás  
todo lo que  
sabe... Es un  
bárbaro... Y lo  
mejor de todo  
es que no  
tiene nada que  
ver con esas  
boludeces de  
piedras  
místicas y  
otras pavadas...

ICCIAR  
¡Uy,  
perfecto...!

EDU saca su billetera y busca...

EDU  
¿Tienen dónde  
apuntar?

ICCIAR coge una servilleta.

EDU  
Su nombre es  
Milton y su  
móvil es el  
964 3005... 964  
3005... Decile  
que lo llamás  
de parte de

Edu...

LUCIA

Oye, muchas  
gracias, eh...

EDU

No, por favor...  
¡Que lo  
disfruten,  
chicas...!

EDU regresa a su lugar. LUCIA termina su jugo.  
ICCIAR aleja de sí su plato.

LUCIA

¿Ya no  
quieres...?

ICCIAR

Está  
riquísimo,  
pero voy a  
reventar...

En efecto, la mesa muestra el desayuno opíparo que  
han tenido: tostadas, jugo, café, mermelada,  
mantequilla, huevo revuelto, etc.

## **29.- INT. DORMITORIO DE MILTON. DÍA**

El dormitorio de MILTON es pequeño. Tiene el look  
(paredes irregulares, puertas y ventanas de madera  
carcomida) característico de las antiquísimas  
casonas cuzqueñas que, ahora, se alquilan,  
habitación por habitación, a estudiantes y  
artesanos de pocos recursos. Hay una cama, una  
repisa para su equipo de música y sus libros, y  
una mesa en la que también hay libros, hojas, pero  
también panes y frutas. La ropa de Milton, puesta  
en ganchos, pende de varios clavos que están  
clavados en una de las paredes. Es la típica  
habitación de un pobre estudiante de provincia.

KAREN está sentada en la cama sin tender de  
MILTON. Limpia un durazno con el revés de la tela  
que cubre la mesa.

KAREN

¡Apúrate...!  
Hemos quedado

a las once y  
media...

MILTON (OFF)

Ya me estoy  
secando...

KAREN

¿Conseguiste  
el teléfono de  
esa casa que  
están  
desocupando...

MILTON (OFF)

No...

KAREN menea la cabeza.

MILTON

Si la alquilan  
va a ser tu  
culpa, ah...

MILTON no responde.

MILTON sale con el polo puesto y en calzoncillos.  
Se seca el cabello con una toalla y, frente a un  
espejo que pende de un clavo, se embadurna el  
rostro con crema de afeitar.

MILTON

¿Y que tal el  
cumple de la  
Camu...?

KAREN

Al final  
salimos a  
bailar, nomás...

MILTON

¿Todas...?

KAREN

La Camu, Rosa,  
Malena, Rochi  
y yo...

MILTON

¿Y adónde,  
ah...?



KAREN

Al Marabunta...

MILTON sigue rasurándose, pero se le nota molesto.  
Se interrumpe y voltea hacia KAREN.

MILTON

(Súb  
itam  
ente  
)

Sabes que me  
jode que  
salgas con esa  
pendeja de  
Malena...

KAREN

No he salido  
(enfatisa) *con*  
ella... Hemos  
salido todas  
las que fuimos  
a saludarla,  
las cinco...

MILTON sigue rasurándose.

MILTON

Y menos si se  
van a bailar...  
O sea...¡justo  
para que se  
las levanten...!

KAREN

¿Y tú te crees  
que yo soy  
estúpida, no...?  
Que ella lo  
haga no  
significa que  
todas vayamos  
a hacer lo  
mismo, ¿no?

MILTON no dice nada. Se limpia el rostro con la  
toalla y empieza a vestirse mecánicamente.

KAREN

Me jode que me  
digas eso como  
si no me

conocieras lo  
suficiente...

MILTON no le contesta nada y sigue cambiándose,  
indiferente a las explicaciones de KAREN.

KAREN se incorpora. Coge con decisión su bolso y  
guarda algo que MILTON le ha traído.

KAREN

Si hay chicas  
como Malena es  
porque gente  
como tus  
amigos se las  
ponen en  
bandeja a los  
gringos... Y a  
ellos si no  
les dices  
nada, ¿no...?  
¡Eres un  
conchudo...!

KAREN sale dando un portazo. MILTON se sigue  
vistiendo, como si no pasara nada. Luce muy  
molesto, herido.

### **30.- INT. SALA-COMEDOR / CASA DE MAMÁ DE MALENA. NOCHE**

La sala de una precaria casita serrana está  
débilmente iluminada por un foco desnudo que  
proyecta una luz mortecina. En la alacena, hay  
muchos cachivaches de plástico, y almanaques  
viejos en las paredes.

SANTI está cenando un pollo frito con arroz y  
ensalada. La MADRE DE MALENA (66) es una mujer  
humilde. Tiene sobre los hombros un pañolón, como  
suelen usarlo algunas mujeres andinas. Está  
tejiendo, al costado de la cocina a kerosene que  
está allí mismo, en el comedor.

MADRE DE  
MALENA

No vengas más  
de las siete,  
Male... Si no,  
por tu culpa  
voy a llegar

otra vez tarde  
al mercado...

MALENA

Sí, sí... Ya sé...

MALENA está sumamente arreglada, pintada, con un escotado top de licra y cubierta tan solo por una gruesa casaca. Busca en su bolso y saca una botella de vidrio de una bolsa plástica.

MALENA

Má, a las  
nueve, antes  
que se acueste  
el Santi, dale  
su jarabe...  
Está tosiendo  
otra vez... Te  
lo dejo en la  
mesa... No te  
vayas a  
olvidar...

MALENA pone un jarabe encima de la mesa.

MAMÁ DE MALENA

Déjalo ahí  
nomás...

MALENA se sienta al lado de SANTI.

MALENA

No te portes  
mal, ah... Si te  
portas bien,  
mañana también  
vamos a los  
juegos...

SANTI

¡Sí, sí...!

MALENA le da un beso en la mejilla y se pone su cartera.

MALENA

Ya regreso,  
Má...

MADRE DE MALENA no le contesta. Sale MALENA y se escucha el ruido de la puerta al cerrarse.

MADRE DE  
MALENA

¡Apúrate,  
Santi...! ¡Seguro  
ya está todo  
frío...!

**31.- INT. DISCOTECA "MAMA AFRICA". NOCHE**

En la pista de baile de "Mama Africa", algunos jóvenes bailan reggae. En una mesa cercana, conversan animadamente HAROLD, SARAH y sus dos roommates, NEPO y JULY. Lucen divertidos y desinhibidos. Sobre todo, NEPO que es el "alma" de la mesa. NEPO coge su vaso.

NEPO

(A SARAH y  
HAROLD)  
Oe, ya van dos  
rondas y  
hasta ahora  
ninguno suelta  
la lengua...

SARAH

¿De qué...?

NEPO

¿Cómo de qué...?  
¡De ustedes,  
pues...!

HAROLD

No hay nada  
que saber...

NEPO

Oe, cuñado... Te  
has venido de  
"Gringolandia"  
sólo para ver  
a "la cruda" y  
¿me vas a  
decir que no  
hay nada que  
contar...?

HAROLD

Yo vine a  
hacer "Caminos

Inka"...

NEPO se chupa el dedo cómicamente. HAROLD le pasa el brazo por la espalda, riéndose, azorado.

JULY

¡No seas  
pesado, Nepo...!  
Si no quieren  
hablar, no los  
fastidies...

SARAH

¿Pero qué  
quieres  
saber...? Si ya  
sabes la  
historia... Hace  
un año... Un  
poco más de un  
año, Harold y  
yo vinimos a  
recorrer  
latinoamérica  
y yo me quedé  
acá en Cusco  
por dos meses  
para trabajar  
en un wawawasi  
y... ¡Y nada...!  
La cosa se fue  
enfriando y...

HAROLD mueve la cabeza hacia un lado y otro,  
"relativizando" lo que cuenta Sarah.

NEPO

(tea  
tral  
)

Mhhhh... No sé,  
ah... Creo que  
acá mi  
compadre no  
está tan de  
acuerdo con  
esa versión...

JULY le da un palmazo con la mano a NEPO. También  
SARAH juega a tirarle un puñete de mentiras a  
NEPO.

NEPO

¡Yo digo  
nomás...!

HAROLD lo mira sonriendo, pero incómodo.

### **32.- EXT. PASAJE DE BARES. NOCHE**

En las afueras de "Mama Africa" y de otros bares y discotecas, la gente se arremolina en las puertas, tratando de entrar.

Algunos lugares ya no dejan entrar a nadie porque están muy llenos. Algunos jóvenes, generalmente en parejas, están parados en la puerta, esperando que, en cuanto se desocupen, los dejen entrar.

De uno de esos lugares, desciende MALENA, acompañada de un hombre que, de espaldas, parece ser PETER. Salen de una puerta y van hacia otra, que tiene menos gente en la puerta y, al parecer, está menos lleno.

### **33.- INT. DISCOTECA "MAMA AFRICA". NOCHE**

A diferencia de la escena anterior, la pista de baile del "Mama Africa" está totalmente atiborrada.

NEPO, acodado en la barra, conversa con una guapa muchacha francesa vestida toda de negro. De rato en rato se le acerca y le dice cosas en el oído. Ella se ríe, divertida: es la típica escena de coqueteo "intercultural" de los bares cusqueños.

HAROLD, SARAH y JULY bailan juntos con gran euforia, en medio de la típica "fauna nocturna" de las noches cusqueñas. SARAH y JULY "acorralan" a HAROLD que, muy divertido, baila al centro de ellas, meneándose cómicamente.

### **34.- EXT. FRONTIS DE CASA DE ABUELA DE SANTI. AMANECER**

Un taxi se estaciona delante de una casa pequeña, en un barrio pobre de típicas casitas serranas, de paredes de adobe y tejas. Dentro vemos a MALENA. Recibe el vuelto y abre la portezuela del auto.

MALENA camina con torpeza, balanceándose

ligeramente: está ebria. Saca de su bolso una llave y abre la puerta.

Una vez que cierra la puerta, el taxi arranca.

### **35.- INT. SALA / CASA DE SARAH. AMANECER**

Por las estrechas ventanas del departamento de SARAH, se filtra la intensa luz azulina del amanecer. Se oye, lejanamente, el alboroto matutino de los pájaros.

En la esquina de la sala, sobre el colchón donde está durmiendo HAROLD, están sentados SARAH y él, muy cerca uno de otro. Hablan muy bajito, como si no quisieran despertar a sus compañeros de cuarto.

SARAH

Mañana vas a  
estar saliendo  
a esta hora...

HAROLD la mira. Asiente y no dice nada.

HAROLD acerca el rostro hacia ella. SARAH no lo rehuye. Se miran fijamente durante algunos segundos. Se acercan más y se besan, lenta, dulcemente. SARAH lo abraza con delicadeza. HAROLD levanta con lentitud una mano y le acaricia con ternura el cabello. Se siguen besando mientras la luz ya más clara los enmarca a contraluz.

### **36.- INT. CASA DEL INCA GARCILASO. DÍA**

LUIS FELIPE fuma, parado en el medio del hermoso patio central de la casa del Inca Garcilaso, museo histórico de la ciudad.

Se acerca MAJU, leyendo unos folletos que ha ido a traer.

MAJU

¿Qué quieres  
ver primero?  
Dame una  
pitadita...

LUIS FELIPE le alcanza el cigarrillo. MAJU aspira. Exhala y vuelve a leer su tríptico. Gira en una dirección.

MAJU

A ver, si esto  
es el patio...  
(señala) Esa de  
allá es la  
sala 1... (Lee)  
"valiosos  
cuadros de la  
escuela  
cusqueña;  
destaca, en  
particular, el  
anunciamiento  
de María  
pintado por el  
pintor indio  
Tito Cusi..."

LUIS FELIPE

Putá, la  
verdad, yo no  
entiendo la  
diferencia  
entre tanto  
cuadro  
religioso... ¡Al  
final, es todo  
la misma  
huevada...!

MAJU

Bueno, bueno...  
Si no quieres  
ver cuadros...  
(mira su  
tríptico) Esa  
de allá...  
(señ  
ala  
un  
luga  
r)  
Conozca  
muebles  
originales de  
la época del  
Inca  
Garcilaso...

LUIS FELIPE

(fin  
gida  
ment



e  
entu  
sias  
ta e  
irón  
ico)  
¿En serio...?  
¡Qué  
alucinante...!  
¡No lo puedo  
creer...!

MAJU lo codea.

MAJU  
Eres un  
pesado...  
¡Quédate acá  
si quieres...!

MAJU se va hacia las escaleras. LUIS FELIPE apaga su cigarro con el pie y la sigue con desgano.

### **37.- INT. PUESTO / MERCADO DE CUSCO. DÍA**

El mercado de Cusco tiene ese ambiente atiborrado y casi precario que suelen tener los mercados serranos del Perú. Estamos en un pasaje donde se vende comida: puestos donde se vende sandwiches de lechón, juguerías y también queserías.

SARAH está en un puesto de jugos, sentada sobre una de las altas bancas. Tiene frente a sí un jugo surtido en un gran vaso de vidrio. La casera voltea y pone otro vaso y una jarrita de plástico.

CASERA  
Acá está el  
especial...

HAROLD viene con una bolsa transparente llena de "bollitos" (panes propios de los pueblos serranos).

HAROLD  
¡Mira...!

SARAH  
Llegas justo...

HAROLD se sienta. Coge el sorbete que le ofrece la

casera y bebe su jugo.

SARAH

¿Qué te parece  
si me recoges  
del pub a eso  
de las 10:30...?  
Te invito a  
cenar a un  
lugar lindo...  
Tu despedida  
antes de tu  
caminata...

HAROLD

Mejor vamos a  
bailar como  
ayer...

SARAH

Estás loco... Si  
te la pegas en  
la noche,  
mañana no vas  
a caminar ni  
un kilómetro...

HAROLD

Entonces ya no  
voy...

SARAH

¿Cómo que no  
vas...? No seas  
tonto...

HAROLD

La verdad es  
que lo he  
estado  
pensando y...  
Prefiero  
quedarme en  
Cusco...  
Contigo...

SARAH

Oye, "Hari",  
pero yo no  
puedo estar  
todo el día  
contigo... Ya lo

has visto...  
Tengo que  
trabajar...

HAROLD

Sí, sí... Pero  
estaba  
pensando que  
mientras  
trabajas puedo  
ir a algunos  
museos que  
todavía no  
conozco...

SARAH lo mira complacida, con una sonrisa de enamorada.

SARAH

(baj  
ito)

Estás loco...

Se acerca a HAROLD y le da un rápido beso en la boca, un "piquito".

SARAH

Pero me  
encanta...

### **38.- EXT. CALLE. DÍA**

MILTON y KAREN bajan por una cuesta, en la zona más "moderna" de Cusco, por los alrededores de la universidad. MILTON lleva consigo una especie de morral y un fólder en la mano. Van serios. Están discutiendo porque Karen, para ahorrar y tener dinero para la agencia que quieren crear, le ha propuesto vivir juntos.

KAREN

Ya no eres un  
chiquillo,  
Milton...

MILTON

Quiero  
terminar mi  
último año en  
paz... ¿No  
puedes  
entender eso...?

KAREN

¿Y yo que te  
voy a hacer...?  
¿Te voy a  
agarrar del  
brazo para que  
no vayas a tus  
clases...? Cada  
uno en su  
cuarto,  
estamos  
gastando el  
doble y  
deberíamos  
tener siquiera  
un  
"colchoncito"  
para los  
primeros  
meses... Por eso  
te digo, para  
ahorrar... No  
para  
fastidiarte...

MILTON

Van a quedar  
como 600  
dóalres fuera  
de los  
arreglos...

KAREN

¿Y crees que a  
los dos meses  
ya vamos a  
estar  
ganando...? ¿Y  
si no...?

MILTON

Bueno, tú  
fuiste la de  
la idea, ¿no...?

KAREN

¿Y qué  
quieres? ¿Qué  
sigamos así...?  
¡Ya no tenemos  
20 años,

Milton...!

MILTON no le contesta. Se queda en silencio, incómodo, como si las palabras de KAREN hubieran dado en un punto álgido, con el que no quiere confrontarse.

### 39.- INT. AGENCIA DE VIAJES. DÍA

La agencia de viajes -que se encuentra en los portales de la plaza de armas- está decorada con mapas pegados en las paredes en los que se ven diferentes atractivos turísticos del Perú. Las dos mesas de atención están ocupadas.

En una de ellas, una SEÑORITA atiende a LUIS FELIPE y MAJU. La señorita extiende sobre la mesa un folleto impreso a colores, con itinerario y fotos.

SEÑORITA

De canotaje  
III y lo que  
ud. me pide,  
el mejor que  
tendríamos  
para ofrecerle  
es el tour  
semiprofesiona  
l de 7 días y  
6 noches...  
¡Este...!

LUIS FELIPE lo mira con atención.

LUIS FELIPE

¿Esto ya es  
selva virgen,  
no...?

SEÑORITA

Sí... (Señala)  
Todo esto... Y  
nosotros somos  
los únicos que  
vamos hasta  
selva vir...

MAJU

(int  
erru  
mpié

ndol  
a)  
¿Y no tiene  
algo de menos  
días...? No sé,  
digamos, tres  
días y dos  
noches...

SEÑORITA  
Como quiere el  
señor, con  
canotaje III y  
deportes de  
aventuras, no  
hay ninguno...

(Mir  
ando  
a  
LUIS  
FELI  
PE)  
¿Y usted lo  
querría con  
todo y  
equipos, no?

LUIS FELIPE  
Sí, claro...

MAJU  
¡Luisfe, no...!  
Siete días es  
mucho...

SEÑORITA  
Ni se va a dar  
cuenta  
señorita...

LUIS FELIPE  
Lo que pasa es  
que acabamos  
de hacer  
caminos inka y  
a ella le  
costó  
bastante... Por  
eso es que...

SEÑORITA  
Pero no se  
preocupe

señorita... En  
esto no hay  
que caminar  
mucho... Esto no  
es caminata  
sino deporte  
de aventura...

MAJU

Sí, sí... Ya sé...

SEÑORITA

También  
tenemos uno  
más cerquita y  
bien fácil  
para la  
señorita... Pero  
como le digo  
eso ya no es  
canotaje de  
nivel III como  
quiere el  
señor...

MAJU se impacienta por la actitud "proteccionista"  
con que la trata la empleada y pone cara de  
disgusto.

LUIS FELIPE

¿Y cuánto nos  
saldría éste...?

SEÑORITA

Déjeme ver...  
¿Con todo y  
equipos, no...?

LUIS FELIPE asiente. MAJU se incorpora, molesta  
porque Luis Felipe sigue conversando del tour que  
ella no está dispuesta a tomar.

MAJU

(A  
Luis  
Feli  
pe)  
Luisfe,  
sigamos  
buscando...

LUIS FELIPE mira desconcertado por la brusca  
reacción de MAJU, que se retira, sin despedirse ni

agradecer.

LUIS FELIPE

Regresamos,  
señorita... ¿Me  
puedo llevar  
esto...?

SEÑORITA

Si, claro... Si  
se decide, mi  
nombre es  
Mary... Aquí se  
lo apunto...

LUIS FELIPE

OK, gracias...

#### **40.- EXT. PORTALES DE PLAZA DE ARMAS. DÍA**

MAJU está parada debajo de uno de los portales de la plaza de armas, fumando un cigarrillo. LUIS FELIPE se le acerca.

LUIS FELIPE

Oye... ¿Qué  
tienes ah...?

MAJU

¿Qué querías...?  
¿Qué siga  
sentada  
mientras esa  
estúpida me  
trata de  
cojuda...?

LUIS FELIPE

Lo único que  
dijo...

MAJU lo corta abruptamente.

MAJU

Habíamos  
quedado en  
pasar las  
vacaciones en  
Cusco, ¿no...?  
¡No en  
Apurimac



haciendo  
canotaje...!

LUIS FELIPE

¿Y dónde  
estamos...? ¿No  
estamos en  
Cusco...?

MAJU

Hemos llegado  
hace menos de  
tres días y  
ahora ¡Para  
hacer tu puto  
canotaje  
quieres que  
nos vayamos  
siete días a  
Apurimac...! Eso  
no es lo que  
habíamos  
planeado...

LUIS FELIPE

¿Y cuál es el  
problema...?

MAJU

Quiero estar  
acá...

LUIS FELIPE

¿Ah, sí...? ¿Y  
haciendo qué?

MAJU

¿Qué... Acaso no  
hay nada que  
hacer...? Te he  
dicho que  
quiero  
quedarme en  
Ollantaytambo  
un par de  
días... Y... Qué  
se yo, salir  
en las noches,  
¿no?...

LUIS FELIPE

(men

ea  
la  
cabe  
za,  
irón  
ico)  
¡Ah, ya...!  
Quieres jugar  
a ser la  
chiquita cool,  
recontra  
hippie...

LUIS FELIPE hace la "V" de victoria con una de sus  
manos.

LUIS FELIPE  
(CONT.)

(bur  
lón)  
¡Estoy en  
Cusco...! ¡Amor  
y paz...!

MAJU

(muy  
mole  
sta)  
¡No seas  
imbécil...!

LUIS FELIPE

(cac  
hoso  
)  
Para eso te  
venías con las  
cojuditas de  
tus amigas...

MAJU lo mira desafiante y no le contesta. Se da la  
vuelta y se va caminando dolida, con los brazos  
cruzados. LUIS FELIPE la llama, pero ella no  
contesta.

LUIS FELIPE

Maju... ¡Maju...!

LUIS FELIPE va detrás de ella y la coge del brazo,  
con firmeza.

MAJU

Déjame,  
¿quieres...?

LUIS FELIPE

¡No me vas a  
dejar hablando  
solo, como un  
huevo...!

MAJU

Me estás  
haciendo daño...

LUIS FELIPE la deja. MAJU empieza a caminar. LUIS FELIPE se le acerca y la vuelve a tomar del brazo.

LUIS FELIPE

Me vuelves a  
dejar hablando  
solo y esto se  
acabó...

MAJU lo mira desfiante.

MAJU

¡Sí, por  
supuesto...!  
¡Ahora mismo  
me voy a sacar  
mis cosas del  
hotel...!

MAJU camina con decisión, hacia el lado donde se encuentra la agencia de viajes. LUIS FELIPE se queda parado, muy molesto. La mira alejarse. Se queda indeciso y luego vuelve sus pasos hacia la agencia y se mete otra vez.

#### **41.- EXT. PARAJE INICIAL / INICIO DE CAMINOS**

##### **INKA. DÍA**

Al costado de un pequeño y rústico cobertizo, solitario en medio del paraje serrano, un nuevo grupo de unos 12 ó 15 expedicionarios se prepara para salir a hacer los CAMINOS INKA. En pequeños grupos de 2 ó 3, se están poniendo sus mochilas o echándose agua en la cabeza, para refrescarse, en medio del intenso sol de mediodía.

MILTON ayuda a un muchacho a ponerse la mochila.

MILTON

Esto es lo que  
tienes que

jalar para que  
que esté justo  
acá... a la  
altura del  
homóplato...

MUCHACHO

¡Chévere...!

MILTON

Si no...

(Le  
toca  
a la  
altu  
ra  
del  
riñó  
n)

Vas a acabar  
hecho mierda...

MILTON va a supervisar a un grupo de tres señoras  
mayores, con apariencia de turistas inglesas.  
ICCIAR lo llama.

ICCIAR (OFF)

¿Puedes  
ayudarme...?

ICCIAR está poniéndose su mochila, pero no puede  
pasar el brazo por una de las tiras. Al costado  
suyo, hay otra mochila, más pequeña que la suya.

MILTON

Para que no te  
pase eso,  
primero te  
pones y  
después  
ajustas...

MILTON ayuda a ICCIAR.

ICCIAR

Gracias...  
¡Ahora sí...!

MILTON

(señ  
ala  
la  
otra  
moch

ila)  
¿Y esa también  
es tuya...?

ICCIAR  
No, no... De mi  
amiga...

MILTON  
Estás muy  
colorada...

ICCIAR se abaniqua con la mano.

ICCIAR  
¡Muero de  
calor...!

MILTON  
¿Te has puesto  
bloqueador...?

ICCIAR asiente y se abaniqua con su sombrero.

MILTON  
Los que son  
muy blancos,  
deben usar por  
lo menos  
bloqueador 60...  
Porque si no...

Suena el celular de MILTON y este lo saca de su  
canguro.

MILTON  
(A  
ICCI  
AR)  
Un ratito...  
¿Alo...?  
(esc  
ucha  
)  
Sí, sí... ¡Claro  
que me  
acuerdo...! ¿Qué  
tal...? ¿Cómo...?

MILTON se va caminando a un costado, muy cerca de  
donde un niño juega con su perro pequeño.

MILTON

¿En serio...?

¡Pucha...!

(asi  
ente  
con  
rost  
ro  
de  
preo  
cupa  
ción  
)

Maju, Maju...

Pero hay un

problemita...

Ahorita estoy

a punto de

salir con mi

grupo para

hacer caminos

inka... Sí, sí,

pero te puedo

ayudar, no te

preocupes...

¿Tienes

lapicero?

(Esp  
era)

Mira, llama a

Karen, ella es

mi enamorada,

y dile que

llamas de

parte mía y

que necesitas

un hotelito

barato...

**42.- EXT. CABINA TELEFONICA / PLAZUELA DE SAN  
BLAS. DÍA**

En la esquina de la Plazuela de San Blas, MAJU habla desde un teléfono público. MAJU escucha y escribe sobre una tarjeta que ha sacado de su billetera.

MAJU

...treinta... ajá...

Un rato, un

rato... ¿Quince

veinticuatro o

quince

setentaicuatro  
...?

MAJU deja de escribir y asiente.

MAJU

Te repito, a  
ver si copié  
bien... Nueve  
dos treinta  
quince  
seteintaicuatr  
o... ¿Sí...? Ok,  
ok... Sí, sí,  
ahora mismo la  
llamo... Oye,  
Milton,  
¡muchísimas  
gracias...! No  
te hubiera  
querido  
molestar, pero  
la verdad es  
que estoy con  
poca plata y  
como...

**43.- EXT. PARAJE INICIAL / INICIO DE CAMINOS  
INKA. DÍA**

MILTON escucha su celular, mientras camina  
lentamente y asiente. Mira una lata de gaseosa  
oxidada y, mientras habla, la pateo fuera del  
caminito. Hace lo mismo con una tapita de gaseosa.

MILTON

No, no... ¡Para  
eso están los  
amigos...!

(Esc  
ucha  
y  
pros  
igue  
)

Yo regreso el  
sábado y tú  
hasta cuándo...  
(se interrumpe)  
¡Chévere...!  
Bueno, suerte...  
Chau, chau...

MILTON cierra su celular y lo vuelve a guardar en su canguro. Regresa hacia su grupo.

ICCIAR está terminando de ponerse bloqueador, sobre todo en la nariz. LUCIA bebe un sorbo de agua, al costado de su mochila.

FRANCÉS

(en  
espa  
ñol  
afra  
nces  
ado)

¿Y en cuántas  
horas crees  
que estaremos  
en  
"Warmiwañusca"  
<sup>49</sup>...?

MILTON

¿En  
Warmiwañusca...?  
Eso es todavía  
mañana...

FRANCÉS

¿Y a qué  
distancia  
está...?

MILTON coge una ramita que está botada por el suelo. Le quita un par de ramitas laterales. Con el zapato empareja el polvo y luego hace un trazo "serpentino".

MILTON

Mira... Todo el  
recorrido es  
así... ¡Nosotros  
estamos acá

(señ  
ala  
un  
punt  
o  
con  
la  
rama  
)

La idea es que

---

<sup>49</sup> Es un hito muy famoso del Camino Inka, por ser el punto más alto: 4224 msnm.



hoy durmamos  
acá... (señala  
una especie de  
curva del  
itinerario...)

FRANCÉS

¡Eso significa  
que por acá  
estará  
"Warmiwañusca...  
!

MILTON

¡Te conoces el  
mapa...!  
¡Muy bien...!  
Mira, si  
mañana  
empezamos a  
caminar a las  
7 y media,  
podemos estar  
llegando a  
Warmiwañusca a  
las 2 ó 3 de  
la tarde... Y de  
allí... Mejor  
espérate un  
ratito... Creo  
que mejor  
explico ya  
para todos de  
una vez...

El FRANCÉS está entusiasmado y señala con el pie  
otro punto a su novia, que se ha acercado y lo  
abraza por la cintura.

FRANCÉS

(A  
su  
novi  
a)

Por acá debe  
estar el "Abra  
Runkuracay..."

MILTON se separa de su dibujo en el suelo y,  
abocinando las manos, llama a su grupo.

MILTON

¡Chicos...!

¡Vengánse  
todos un rato...  
¡ ¡Vamos a ver  
cómo va a ser  
nuestro  
recorrido...!

LUCIA e ICCIAR que ya estás listas son las primeras en acercarse al lugar donde MILTON ha dibujado su mapa.

ICCIAR se quita la mochila y se sienta en el suelo. LUCIA permanece parada, con la mochila puesta. El resto se acerca y MILTON espera que estén todos alrededor antes de explicar.

MILTON

A ver...  
Nosotros  
estamos acá...

MILTON señala el suelo, donde ha trazado el itinerario.

#### **44.- EXT. FRONTIS / ESCUELITA EN PISAQ. DÍA**

En los exteriores de una pequeña escuela serrana, hay muchos escolares que compran golosinas o juegan. Un niño, vestido con un raído uniforme escolar, persigue a otro muchacho que da vueltas alrededor de un vendedor de manzanas acarameladas. Al costado, una señora vende "papa rellena". Delante de ella, hay otros dos niños, también con sus uniformes escolares. Uno de ellos tiene las mejillas curtidas por el frío de una manera bastante más notoria que el resto.

NIÑO 1

Rosa, ponle  
bastante  
ajicito...

NIÑO 2

Oy, no jodas,  
pe... Sin ají...

NIÑO 1

Para mi parte,  
nomás...

La SEÑORA corta la papa rellena en dos y pone ají

a una mitad. Los niños lo reciben y se empujan, jugando, mientras comen.

La escena es vista desde la perspectiva de MALENA, a quien vemos sonreír. Está sentada en una especie de roca, al frente de la escuelita, esperando.

Sale KAREN, rodeada de dos niñas que le explican algo. Una de ellas está llorando.

KAREN se sorprende de ver a MALENA. La saluda a lo lejos. MALENA responde y se incorpora. KAREN se acucilla y le dice algo a la niña que llora. Le limpia la cara, le alisa el pelo y le dice algo. La niña asiente.

#### **45.- INT. RUSTICO RESTAURANCITO DE PUEBLO. DÍA**

KAREN y MALENA almuerzan en una "chinganita" donde también venden menús. Están sentadas en una rústica mesita muy cerca del mostrador. Al costado, hay una mesa vacía.

KAREN

Bueno, cuenta...

MALENA

Quiero que me  
hagas un  
favorcito,  
Karincha...  
Tengo que  
dejarlo al  
Santi unos 5 ó  
6 días y no  
tengo con  
quién... Tú eres  
mi última  
esperanza...

KAREN

¿Y tu mamá...?

MALENA

Lo que pasa es  
que siempre  
que "salgo",  
ella se queda  
con el Santi...  
Pero de día  
está en el

mercado y no  
quiere  
tenerlo...

KAREN coge la jarra y se aumenta más refresco.

KAREN

¿Y por qué  
tienes que  
dejarlo, sí o  
sí...?

MALENA

(Dud  
a)

No te voy a  
mentir, amiga...  
Es que... Estoy  
saliendo con  
un gringo bien  
"chévere"... Es  
con el que fui  
al cumple de  
la Camucha,  
¿te acuerdas...?

KAREN asiente.

MALENA

Bueno, pues, y  
él quiere que  
lo acompañe a  
Apurimac... Esa  
es la pura  
verdad, no te  
voy a mentir...  
Pero te juro  
que no te  
molestaría si  
fuera  
cualquier  
cosa, un  
"vacilón"... De  
verdad que  
hace tiempo  
que no tengo  
una  
oportunidad  
así...

(sup  
lica  
nte)

Anda, pues,  
Karincha, no  
seas malita...

KAREN no dice nada, pero se le nota incómoda.  
Juguerretear con el vaso.

MALENA

Yo sé que tú  
no estás de  
acuerdo con mi  
vida, aunque  
no me digas  
nada... Pero...  
¡Anda, amiga,  
hazme esta vez  
este  
favorcito...!

(cru  
za  
los  
dedo  
s)

Te voy a dejar  
para sus  
gastos del  
Santi...

KAREN

Ese no es el  
problema...

MALENA ha terminado de almorzar. La TIENDERA se  
acerca y recoge su plato, sin decir nada.

MALENA

Una Inka,  
porfa...

TIENDERA

"Concordia"  
nomás hay...

MALENA

Dame una...  
(A  
Kare  
n)

¿Quieres...?

KAREN menean la cabeza. LA TIENDERA va y trae una  
botella de Concordia. La destapa y la deja sobre  
la mesa, con un vaso.

KAREN

Male... Yo, por  
mí, tú sabes  
que siempre te  
he ayudado,  
pero... La  
verdad es que  
me voy a ganar  
un problema  
con el Milton  
y...

MALENA pone un gesto de desazón, pero entiende a Karen y no insiste. Frunce los labios. KAREN la mira incómoda, como si se sintiera culpable de no ayudarla. Se rasca la frente, dubitativa.

KAREN

¿Cuántos días  
dijiste...?

A MALENA se le dibuja una inmensa sonrisa en la cara.

MALENA

¡Amiga...!

MALENA coge la mano de KAREN y la llena de besos.

KAREN

¡Ya, oye...!

**46.- EXT. TRAMO DE PRIMER DÍA / CAMINOS INKA.  
DÍA**

En medio de una frondosa vegetación, un sendero lo serpentea. El silencio casi puede tocarse.

LUCÍA está sentada en una piedra, al costado de su mochila y de la de Icciar. Se seca la frente y bebe sorbos de agua. Al costado, hay un matorral muy frondoso, en el que se entreve a alguien.

LUCÍA

¿Estás bien?

ICCIAR (OFF)

Ya salgo...

Aparece ICCIAR abotonándose el pantalón. Luce descompuesta y se soba el estómago.

LUCÍA

¿Cómo  
sigues....?

ICCIAR

¡Peor...! Estoy  
con unos  
retortijones  
de mierda...

LUCIA

¡Joder...!

Se miran en silencio. ICCIAR se sienta sobre una  
piedra, agarrándose el estómago con fuerza, como  
si le doliera.

ICCIAR

Pásame el  
agua...

LUCÍA

Creo que mejor  
regresamos...

ICCIAR

Ni hablar...  
Hemos...

LUCIA

Ahí viene  
Milton...

MILTON regresa, preocupado por ellas, que se han  
retrasado.

MILTON

¿Qué pasa...?

LUCIA

Icciar sigue  
con diarrea y  
está con  
cólicos...

MILTON se acucilla al costado de ICCIAR y le coge  
el pulso. LUCÍA mira expectante.

MILTON

Tienes un poco  
de fiebre...  
Pero lo que me

preocupa son  
tus cólicos...  
Ya no creo que  
sea una simple  
diarrea...

MILTON mira a LUCIA.

MILTON

Lo más  
responsable  
sería que no  
sigas...

ICCIAR

¡Ni lo digas...!

MILTON

Yo sé que es  
una pena,  
pero... ¡Te  
pones peor más  
arriba y allí  
si que la cosa  
se pone color  
de hormiga...!

LUCIA

Es lo que le  
decía... Creo  
que mejor me  
regreso con  
ella...

ICCIAR menea la cabeza.

ICCIAR

¡No, no, no...!

LUCIA

¡Pero no  
puedes seguir  
así...!

ICCIAR

Ya se me va a  
pasar...

MILTON

(Fir  
me,  
pero  
suav



e)  
No, Icciar, en  
serio... No  
puedo permitir  
que sigas así...

ICCIAR  
¡No me hagas  
esto, joder...!  
¡Que no le  
quiero joder  
el viaje...!

LUCIA  
No me estás  
jodiendo nada...

ICCIAR  
(Com  
pung  
ida)  
Yo he venido  
porque...

Se le quiebra la voz a ICCIAR. LUCIA le coge el  
hombro.

MILTON las mira con pudor, en silencio.

ICCIAR  
Perdóname...

LUCIA  
No seas tonta...

ICCIAR  
¡Has regresado  
a Perú por  
esto y te lo  
estoy  
jodiendo...!

LUCÍA  
Si te sientes  
mejor en unos  
días, podemos  
intentar...

ICCIAR  
¡Sabes que eso  
es imposible...!  
¡Has hecho  
esta puta

reserva hace  
más de cuatro  
meses...!

LUCIA le frota el hombro a ICCIAR que está  
devastada, por los dolores y la culpa. MILTON mira  
su reloj, dubitativo, como calculando.

MILTON

Chicas, creo  
que tengo una  
solución...

(Con  
súbi  
to  
entu  
sias  
mo)

A ver... Vamos a  
hacer lo  
siguiente... Yo  
mismo te voy a  
acompañar  
hasta Rancay,  
el pueblo de  
donde  
empezamos a  
caminar... Allí  
hay una posta  
médica... Te  
quedas esta  
noche allí y  
ya mañana  
regresas a  
Cusco...

(Mir  
a a  
Luci  
a)

Así, ella está  
cuidada y tú  
no te pierdes  
el viaje...

LUCIA está dubitativa, indecisa.

LUCIA

No sé...

MILTON

¡No hay nada  
que pensar...!

ICCIAR levanta el pulgar, en señal de "¡Bien!"

LUCIA

¡Tú ya  
reviviste...!

MILTON

¡Ya, chicas...!  
¡Vamos...!

(A  
LUCI  
A)

Mira, necesito  
que vayas y le  
digas al grupo  
que no vayan  
tan rápido...  
Antes que  
anochezca, les  
doy el  
alcance...

LUCIA

¿Y si la gente  
se pierde...?

MILTON

¡Gritan...!  
(son  
ríe)

No, mentira...  
¡No pasa nada,  
no te  
preocupes...!  
Además, hay  
otros grupos y  
es cuestión de  
seguir nomás  
la ruta... Es  
imposible  
perderse...

ICCIAR vuelve a hacer un gesto de "bien" con el  
dedo. LUCIA La abraza con cariño y agradecimiento.  
MILTON las atiza

MILTON

¡Vamos,  
chicas...! ¡No  
hay tiempo que  
perder...!

**47.- EXT. PLAZA DE ARMAS DE CUSCO. ATARDECER**

KAREN Y MALENA cruzan la plaza de armas, rumbo hacia las escalinatas al pie de la catedral.

Antes de cruzar la pista, KAREN mira, como si quisiera encontrar a alguien.

MALENA

¿Y cómo es la  
chica...?

KAREN

No la conozco...  
¡Mira esa de  
allá...! La que  
tiene una  
mochila, esa  
debe ser...

KAREN cruza la pista. Se acerca a una chica que está sentada en las escalinatas, al lado de una mochila grande y otra pequeña.

KAREN

Perdón, ¿tú  
eres Maju?

MAJU

¿Karen...?

KAREN

Sí... Hola,  
perdona que me  
haya tardado  
tanto...

MAJU

No te  
preocupes...  
Gracias, más  
bien...

KAREN voltea hacia MALENA.

KAREN

Bueno, Male...  
Entonces me lo  
llevas a la  
casa, pues...

MALENA

Sí, sí... Mañana  
estoy  
tempranito...  
Gracias,  
Karincha...

Se dan un abrazo y MALENA se despide.

KAREN

Te ayudo...

MAJU

No te  
preocupes...

KAREN

Dame la  
mochila chica...  
Vamos a ir por  
la cuesta...

MAJU se pone encima la mochila grande.

KAREN

¿Vamos...?

MAJU y KAREN avanzan por el costado de la  
catedral, rumbo a la cuesta que está al costado de  
la Plaza de Armas.

**48.- INT. HOTEL DE ARTESANOS Y MOCHILEROS.  
NOCHE**

KAREN, al costado de las dos mochilas de MAJU,  
está parada al costado de la habitación que  
funciona como una recepción en una antigua casa  
con patio central. Lee un afiche que está pegado  
en la puerta opuesta. Entra EDU y se acerca a  
ella.

EDU

¡Tu marido  
guiando y y tú  
revolcándote  
en hotelitos  
de mala  
muerte...!

KAREN

¡Cállate,

estúpido...!  
Estoy  
acompañando a  
una amiga del  
Milton...

EDU  
¡Encima  
Lesbiana...!

KAREN le hace un gesto procaz con la mano. Sale  
MAJU, a espaldas de EDU.

MAJU  
¡Ya está...! Me  
quedo acá...

KAREN  
Te presento a...

EDU voltea.

EDU  
¡Eyyy...! ¿Malú?

MAJU  
Maju...

EDU  
¡Maju!

KAREN  
¿Se conocen...?

MAJU  
Nos conocimos  
en el...

EDU  
Kamicase...

Sale el encargado del hotelito.

ENCARGADO  
Sígame, por  
favor... Le  
indico...

KAREN  
Bueno, te  
ayudo y me  
voy...

EDU  
Deja, yo se la  
subo...

EDU coge la mochila más pesada.

KAREN  
Bueno,  
entonces ya  
nos vemos...

MAJU se acerca a KAREN.

MAJU  
¡Muchísimas  
gracias... ¡ De  
verdad...

KAREN  
De nada...

ENCARGADO  
¿Vamos?

MAJU y EDU siguen al encargado. EDU voltea sin  
dejar de caminar hacia delante.

EDU  
¿Cuándo llega  
Milton...?

KAREN  
El sábado...

EDU  
Décile que me  
busque, por  
favor...

KAREN (OFF)  
Okey...

#### **49.- EXT. FRONTIS DE HOTEL. AMANECER**

La ciudad luce esa intensa claridad que precede al  
amanecer.

Un pequeño bus de turismo está estacionado delante  
de un hotel de estilo colonial.

El AYUDANTE, con gorro y chalina, espera en la  
puerta. Se abre y aparece LUIS FELIPE, con una

mochila. Detrás de él, sale el recepcionista del hotel.

LUIS FELIPE

Hola...

AYUDANTE

¿Tiene más mochilas...?

LUIS FELIPE

No... Sólo ésta.

El AYUDANTE coge la mochila y la deja delante de una de las llantas. Se va por detrás del auto y, con una agilidad sorprendente, se trepa al techo. Se arrodilla.

AYUDANTE

¡Pásame tu mochila...!

LUIS FELIPE levanta la mochila y se la alcanza.

AYUDANTE

¡Suba nomás...!

LUIS FELIPE va hacia la puerta y le abren. Sube.

#### **50.- INT. PEQUEÑO BUS DE TURISMO. AMANECER**

LUIS FELIPE avanza por el pasadizo del bus. La mayoría de los pasajeros tiene apariencia de ser extranjeros. LUIS FELIPE se sienta hacia la mitad del bus.

Se sienta y recuesta su asiento. Mira hacia el costado, donde están sentados MALENA y PETER. MALENA está dormida y PETER la tiene cogida de la mano. PETER lo saluda con amabilidad.

PETER

¡Hellou...!

LUIS FELIPE

Hola...

Sube el AYUDANTE.

PASAJERO 1

¿Faltan más...?



AYUDANTE

No, ahora sí  
ya estamos  
toditos... Ya no  
paramos hasta  
Apurimac...!

PASAJERO 2

(OFF)

¿Cuánto  
demoraremos...?

AYUDANTE

Unas nueve  
horas... mínimo...

LUIS FELIPE se quita la gruesa casaca y la pone al  
costado suyo. Estira sus piernas por el pasadizo.  
El bus arranca.

#### **51.- INT. RESTAURANT "ALGORTA". DÍA**

Como todas las mañanas, EDU desayuna en Algorta,  
que luce semivacío. Está sentado junto a MAJU,  
que tiene frente a sí un amplio mapa del Valle  
Sagrado. SUSANA pasa con su jarro de café, luego  
de servir a una pareja de ancianos que está  
sentada al fondo.

EDU

Susana... ¿Me  
agregas café,  
por favor...?

SUSANA

A la orden...

EDU

Ahí está bien...

SUSANA

(Mir  
ando  
el  
mapa  
)

¿A dónde van...?

EDU

Yo a laburar...  
Maju es la que  
está de paseo...

MAJU

Hola...

SUSANA

Hola... ¿Recién  
llegada...?

MAJU

No, ya estoy  
hace varios  
días... ¡Ya hice  
caminos inka y  
todo...!

SUSANA

¿Viniste  
sola...?

MAJU duda.

MAJU

No, vine con...  
Ya no sé si  
decir si es mi  
enamorado o  
no...

SUSANA

No te  
preocupes,  
hija... Suele  
pasar,  
¿sabes...? Acá  
la gente se  
junta o se  
separa...

MAJU sonríe con incomodidad, mientras EDU se  
prepara un pan con mermelada de sauco.

SUSANA

Mira... Lo  
importante es  
que este viaje  
sea  
inolvidable,  
aunque no sea  
por las  
razones por  
las que  
viniste... Eso  
es lo

importante...

MAJU

¡Qué lindo que  
me digas eso...!

EDU

La Susy es  
zorra vieja...  
No sabés...

SUSANA

Lo de zorra lo  
podemos  
guardar,  
chaval...

EDU

Yo quería...

SUSANA

Yo sé lo que  
quisiste  
decir... Si no,  
ya te habría  
corrido de  
acá... Y,  
hablando de  
vieja...

SUSANA se sienta.

SUSANA

No son ni las  
diez y ya me  
joden los  
riñones...

Mira el mapa que veía MAJU.

SUSANA

¡No ves...!  
¿Sabes qué me  
revienta, Edu?  
¡Que todo el  
mundo se  
dedica a  
mostrar que  
Macchu Picchu,  
que Písaq... Y,  
joder, hay un  
montón de

otros lugares  
preciosos a  
los que nadie  
le da  
atención... Por  
ejemplo, mira...

SUSANA señala hacia un punto del mapa. MAJU mira  
con atención.

SUSANA

Por acá... Más o  
menos a 20  
kilometros de  
Pisaq... hay un  
desvío que  
puedes hacer a  
pie... Máximo  
una hora y  
media de  
caminata y  
allí, detrás  
de una  
quebrada, hay  
un lugar... ¡Por  
dios...! Unas  
ruinas  
pequeñas, es  
cierto, pero  
rodeadas de  
una especie de  
manantial que  
surge de la  
tierra, como  
si fuera una  
erupción  
volcánica y...  
¡lo mejor de  
todo...! Ni un  
puto japonés  
que baje para  
tomar fotos en  
10 minutos  
antes de  
subirse otra  
vez a su bus...

MAJU

¡Ay, qué  
graciosa...!

SUSANA

Ya te he  
dicho, Edu... tú  
matas tu  
estatua, yo  
cierro este  
huarique,  
ponemos una  
agencia de  
viajes y nos  
hacemos  
millonarios...

EDU

¿Qué te hace  
mi estatua,  
mujer...? ¿Ni  
siquiera se  
mueve...!

SUSANA

¡Ese es el  
problema,  
cholo...!

SUSANA abraza a EDU.

SUSANA

¿A quién voy a  
joder cuando  
te vayas,  
hijo...?

MAJU los mira sonriente.

## **52.- EXT. FRONTIS / RESTAURANT "ALGORTA". DÍA**

EDU baja los últimos escalones de la escalera que conduce a "Algorta" y sale a la calle. Va con una mochila donde lleva los pertrechos que necesita para poner su estatua. Se cruza con una muchacha que, luego de dar un paso, voltea hacia él y lo llama.

ICCIAR

¡Ey, ché...!

EDU voltea sorprendido. ICCIAR se le acerca.

ICCIAR

¡Hola...! Soy la

española a la  
que  
recomendaste  
el guía para  
Caminos Inka...

EDU duda, como si no supiera a qué se refiere.

ICCIAR

Susana te  
llamó...

EDU

(Aco  
rdán  
dose  
)

¡Ah, sí...! ¿Y...?  
¿Cómo les  
fue...?

ICCIAR

Salimos ayer,  
pero yo me  
tuve que  
regresar por  
una diarrea...

EDU

Esa es la  
bienvenida a  
Cusco... Si  
llegabas hace  
tres semanas,  
podías haber  
vendido a 30  
dólares cada  
pomito de tu  
diarrea...

ICCIAR

¿En serio...?

EDU

¿No es  
increíble...?  
Una fundación  
alemana estaba  
estudiando la  
diarrea del  
viajero... Pero,  
bueno... ¿Cómo

seguís...?

ICCIAR

Todavía estoy  
mal, pero  
mejor que  
ayer...

EDU

Oye, durante  
unos tres días  
tenés que  
comer comida  
de casa, nada  
de  
condimentos...  
Si no, eso se  
pone jodido...

ICCIAR

Sí, sí... Eso  
pensaba hacer...

EDU

Decíle a  
Susana que te  
eche una onda...  
Cuando yo  
estoy mal, le  
pido que me  
haga dietas...

ICCIAR

¡Ah, mira...!  
Buenísimo...

EDU

¡Me voy,  
linda...! Ando  
tarde... Seguro  
que ya nos  
vemos por acá...

ICCIAR

Oye, gracias,  
otra vez...  
Chau.

Se despiden. ICCIAR sube las escaleras que van  
hacia "Algorta".

### 53.- INT. DISCOTECA. NOCHE

SARAH baila en el centro de la discoteca, junto a unas pocas parejas y a algunas otras chicas y chicos que, como ella, bailan juntas, pero solas.

HAROLD está recostado en la barra de un bar, tomando un vaso de Whisky con hielo, junto a una GRINGA HIPPIE y un par de LOCALES con aspecto de artesanos que son, al parecer, amigos de Sarah.

Termina la canción que se oía y empieza a sonar una salsa pegajosa. SARAH, totalmente bañada en sudor y muy espídica, se acerca para sacar a bailar a HAROLD, pero éste se resiste.

HAROLD

No quiero...

SARAH

¡Vamos...!

HAROLD

(lev  
anta  
su  
vaso  
)

Estoy tomando  
mi Whisky...

SARAH coge el vaso de Harold y se lo bebe de un solo sorbo y sin respirar.

LOCAL 1

¡Uauhhhh...!

SARAH deja el vaso sobre la barra. Pone los brazos en el cuello a HAROLD y empieza a bailarles muy provocativamente.

PATA 2

¡Uuhhhhh...!

SARAH lo empieza a llevar muy lentamente al centro de la pista y HAROLD se anima.

Bailan al centro de la pista. SARAH tropieza y golpea a una chica. Le hace ademán de disculparse y sigue bailando muy desinhibidamente. HAROLD baila bastante bien, seguramente producto de su cercanía con estudiantes latinos en EEUU.



**54.- INT. COCINA / CASA DE SUSANA. NOCHE**

En una plancha casi sin aceite, SUSANA pone una pechuga de pollo. Le espolvorea orégano.

ICCIAR

¿Fines de los  
ochenta...? O  
sea, te  
viniste casi  
en plena  
movida...

SUSANA

Más o menos...  
La movida  
fuerte fue el  
80-81-82...

ICCIAR

Mi madre, yo  
le digo  
"hippie  
vieja", me  
cuenta un  
montón de esa  
época... Debe  
haber sido re-  
fuerte...

SUSANA

Fue divertido...

SUSANA vacea una bolsa de Arúgula y se pone a sacarle los tallitos a las hojas.

ICCIAR

¿Y tú no  
tienes hijos,  
Susana...?

SUSANA

Una... Vive en  
Bilbao...

ICCIAR

O sea que irás  
cada tanto a  
verla o ella  
se vendrá por  
acá...

SUSANA

Ni lo uno ni  
lo otro... Para  
ella, no soy  
su madre... Soy  
su tía... La tía  
Susana, que de  
puro quemada,  
se vino a  
joderse a esta  
tierra de  
chunchos...  
Verás que allá  
soy un ejemplo  
de lo que no  
hay que fumar...  
Si no, ya  
sabés, como la  
Susana... Loca y  
jodida...

ICCIAR se ríe.

SUSANA

Oye muchacha,  
antes de que  
sigamos... Una  
cosa... Lo de  
que te quedes  
acá va en  
serio, eh... Y  
cuando venga  
tu amiga  
igual, no hay  
problema...  
¡Colchón más,  
colchón menos...

ICCIAR

Gracias...  
Mañana recojo  
mis cosas...

SUSANA

¿No quieres  
que te  
acompañe  
ahora...?

ICCIAR

No, no... Total,  
ya está pagado

hasta mediodía  
de mañana...

SUSANA

Ah, bueno... ¿Y  
qué estábamos  
diciendo...?

ICCIAR

¡Ay... De todo...!  
Estás muy  
loca, Susana...

SUSANA

Yo creo que es  
la altura,  
¿Sabes...?

ICCIAR

¿La altura...?

ICCIAR

Sí, sí... La  
altura, mujer...  
Es que a las  
neuronas les  
da vértigo...  
Por eso, una  
dice huevadas...

ICCIAR estalla en carcajadas y no se puede  
contener. SUSANA la mira y menea la cabeza.

## **55.- EXT. CUESTA. NOCHE**

La cuesta que conduce al departamento de SARAH  
luce vacía. HAROLD ayuda a subir a SARAH, que está  
muy ebria y zigzagueando.

SARAH se detiene. Levanta lentamente una mano,  
como diciendo "stop". Se recuesta contra la pared  
y se pone una mano en la boca, en ademán de quien  
va a vomitar.

HAROLD

¡Oh, Sarah...!

HAROLD la ayuda a sostenerse y cuida de que no se  
caiga.

SARAH sigue agachada, incorporándose ligeramente  
por las arcadas. Al fin, vomita copiosamente.

HAROLD  
¡Oh my God...!

HAROLD cuida que SARAH no se manche. Pese a su cara de asco, la cuida con amoroso cariño. HAROLD mira en una y otra dirección, como si temiera que haya gente que los pudiera estar viendo.

**56.- EXT. RECODO DE RIO / RUTA DE CANOTAJE.  
DÍA**

Las rocas se angostan y forman una especie de cañon, no muy profundo. Abajo, en el río, van tres embarcaciones de turistas que están haciendo canotaje.

En la primera canoa, va, a la cabeza, el LIDER del grupo (el mismo muchacho que le levantó la mochila a Luis Felipe). Detrás de él, están sentados PETER, MALENA y otros dos turistas más. Todos llevan cascos y chalecos-salvavidas y están remando con dificultad.

LÍDER  
(Gritando)  
¡Con ritmo,  
muchachos...!  
¡Así, así...!

En la segunda canoa, va el resto de turistas. A la cabeza, va LUIS FELIPE, que parece tener bastante destreza.

El LIDER voltea para mirar cómo van los otros: ve algo raro e intenta hacer señas agitando sus manos sobre su propia cabeza. LUIS FELIPE no entiende y el líder grita, pero no se le oye, por el rumor del río.

LUIS FELIPE  
¡No te  
entiendo...!

El LIDER abocina las manos y grita.

LIDER  
(gritando)  
aunque  
casi

no  
se  
le  
enti  
ende  
)  
¡El casco...!

LUIS FELIPE  
¿Qué...?

LIDER Y OTROS  
¡El casco...!

LUIS FELIPE alcanza a oír. Se coge con ambas manos su propio casco. Luego, voltea hacia atrás y ve que una de las chicas de su embarcación se ha quitado el suyo.

LUIS FELIPE  
¡Ey...! ¡Ponte  
el casco...!

CHICA  
¡Ay, perdón...!

La CHICA se pone el casco.

Prosigue el descenso, entre las agitadas aguas de esta zona de canotaje en el Valle del Apurímac.

## **57.- INT. SALA / CASA DE SARAH. DÍA**

HAROLD entra a la sala y deja la bolsa de comestibles que ha comprado sobre la mesa del comedor.

HAROLD  
¡Sarah...! ¡Mira  
el desayuno  
que he  
traído...!

JULY (OFF)  
Estamos en el  
cuarto de  
Sarah...

HAROLD  
Voy...

HAROLD entra al baño a lavarse las manos (se las ha mirado un rato antes y ha visto que están

sucias).

**58.- INT. DORMITORIO DE SARAH. DÍA**

HAROLD entra al cuarto se SARAH. JULY está sentada en la cama, al costado de SARAH que está acostada. La tiene cogida de la mano y con la otra le acaricia la cabeza. SARAH tiene la mirada extraviada y está perlada de sudor.

SARAH

Por favor...  
¡Por favor...!

JULY

Tranquila,  
Sarah...  
tranquila... Acá  
está Harold...

HAROLD

¿Qué pasa...?

HAROLD se arrodilla al costado de JULY. SARAH está sumamente descompuesta por la supuesta resaca.

JULY

Está con un  
ataque de  
pánico...

HAROLD

Tranquila,  
amor...

SARAH mueve nerviosamente la mano sobre su propio rostro y fricciona una pierna contra la otra, como si fuera devorada por la angustia.

SARAH

(voz  
entr  
ecor  
tada  
)  
¡Por favor...!

HAROLD se desconcierta y mira a JULY.

HAROLD

¿Qué hacemos...?  
¿Hay un

hospital  
cerca?

JULY va con decisión hacia el ropero. Saca una caja artesanal y la derrama sobre la cama de SARAH. Hay varias pastillas, preservativos de diversas marcas, aretes artesanales y menudencias. Busca alguna pastilla en especial. Coge una y le rompe la envoltura.

HAROLD  
Tranquila  
amor... ¡No va a  
pasar nada...!  
Acá estoy...

HAROLD mira a JULY.

HAROLD  
¿Qué es...?

JULY coge un vaso y ayuda a SARAH a que se incorpore

JULY  
Un ansiolítico  
fuerte...  
(A  
Sara  
h)  
Abre la boca,  
Sarita... Esto  
te hace bien...  
¿Te acuerdas...?

SARAH toma la pastilla.

HAROLD  
Mejor vamos al  
hospital...

JULY  
No te  
preocupes...  
Esto se lo  
dio el médico  
la última vez  
que se puso  
igual...

SARAH  
Dame otra  
pastilla, por

favor...

JULY

Espérate un  
rato, Sari...  
Tranquila... Ya  
te va a hacer  
efecto...

HAROLD le acaricia el rostro con mucha ternura.

HAROLD

No va a pasar  
nada, corazón...

JULY

Harold y yo  
nos vamos a  
quedar acá  
hasta que te  
duermas... ¿Sí?

SARAH se reacomoda, como buscando acurrucarse.  
JULY le sigue acariciando la cabeza. SARAH cierra  
los ojos. HAROLD la tiene cogida de una mano.

JULY

(voz  
baja  
)

Con esta  
pastilla se va  
a dormir hasta  
mañana... Es lo  
mejor...

Se quedan en silencio esperando que ella se  
tranquilice.

HAROLD mira los objetos que JULY vaceó sobre la  
cama y los guarda en la cajita: aretes, condones,  
otras pastillas. HAROLD coge una de esas pastillas  
y lee qué son.

JULY

Va a dormir  
por lo menos  
hasta  
medianoche...

HAROLD asiente.

JULY



Yo te diría  
que salgas  
nomás... A  
mediodía hay  
una  
escenificación  
en  
Sacsayhuamán...  
¿No quieres  
ir?

HAROLD

Prefiero  
quedarme...

JULY

Bueno, como  
quieras...

JULY se incorpora y va a recoger un trapo con el que, al parecer, ha limpiado los vómitos de SARAH. Antes de salir, se detiene en la puerta.

JULY

El médico dijo  
que no debería  
tomar tanto...  
Trata de no  
tomar con  
ella...

HAROLD

Okey...

JULY

Cualquier  
cosa, voy a  
estar en mi  
cuarto hasta  
el almuerzo.

HAROLD

Gracias.

Sale JULY y HAROLD mira a SARAH. Aunque ella ya está profundamente dormida, la acaricia con mucho cuidado, como si fuera una madre cuidando a su hijo pequeño.

## 59.- INT. LOCAL VACÍO. DÍA

En el interior de un local vacío, en un segundo piso y con ventanas que dan a la calle, SEÑORA-RENTADORA muestra el lugar a KAREN.

El hijo de Malena, SANTI, juega en el centro de la sala. Está jalando un camioncito de madera.

SEÑORA-  
RENTADORA

Y este es el  
baño... Es medio  
baño, pero  
creo que no  
necesitan más...  
¿no...?

KAREN

Suficiente con  
eso...

KAREN revisa el estado de las ventanas.

KAREN

Esta no cierra  
bien...

SEÑORA-  
RENTADORA

Está un  
poquito  
oxidada... Pero  
es cuestión de  
echarle aceite  
nomás...

KAREN se asoma a la calle. Luego gira y se sienta en el dintel de la ventana.

SEÑORA-  
RENTADORA

¿Y? ¿Te  
animas...?

SANTI arrastra su camión al pie de ella.

KAREN

Juega por  
allá,  
Santiago.

(A  
la  
Seño  
ra)

¿Y cuál sería  
el último  
precio,  
señora...?

SEÑORA-  
RENTADORA

No, ya te he  
hecho el  
último precio...  
250 dólares y  
ahí queda...

KAREN

Habíamos  
calculado 200...  
Mire que vamos  
a hacer varios  
arreglos y  
todo eso ya  
queda para  
usted...

SEÑORA-  
RENTADORA

¡Se los estoy  
dejando bien  
barato,  
señorita...!

KAREN

Ande... ¡200  
está bien...!

SEÑORA-  
RENTADORA

No, de ninguna  
manera... 220  
sería lo  
último...

KAREN

Mire, ni para  
usted ni para  
mí... 235... ¿Qué  
dice...?

SEÑORA-  
RENTADORA

Más que  
profesora,  
pareces

comerciante,  
hija...

KAREN sonríe.

KAREN  
Ya pues... ¿Qué  
dice...?

**60.- EXT. PARAJE SELVÁTICO. NOCHE**

Reina un inusual silencio salpicado, a ratos, por gorjeos de lechuzas y grillos. Estamos en un paraje con apariencia de ceja de selva, donde hay un pequeño campamento hecho de troncos, a la manera de las casas selváticas que no están al nivel del suelo, sino a medio metro de él.

Al costado, hay vestigios de una reciente hoguera. PETER está sentado en un banco bajo, mientras MALENA está sentada en el suelo, entre sus piernas. PETER abraza a MALENA con uno de sus brazos y con el otro tiene cogido un largo palo con el que remueve distraídamente las cenizas.

MALENA  
¿Y por qué no  
viviste con tu  
papá...?

PETER  
No lo sé... El  
dice que mi  
abuela, la  
mamá de mi  
mamá, no quiso  
porque...

MALENA  
¡Sh...!

PETER  
¿Qué pasa...?

MALENA se incorpora y le hace el ademán de silencio, poniendo el dedo índice sobre los labios.

MALENA  
¡Sh...!  
¡Escucha...!

MALENA mira en derredor, como buscando la fuente de ese ruido que ha oído. PETER también aguza el oído y busca con la mirada.

En los alrededores, todo parece estar en orden. De pronto, se oye un ruido notorio, como si algo, un animal tal vez, rozará los matorrales. PETER señala en una cierta dirección. PETER parece asustado. MALENA mira en esa dirección. De pronto, entre unos gruesos matorrales, asoma algo que parece la cabeza de un gran gato.

PETER se incorpora con rapidez. Ese movimiento provoca que el animal desaparezca.

PETER

¡Un tigre,  
carajo...!

MALENA lo coge del pantalón.

MALENA

¡No seas  
tonto...! Es un  
tigrillo... Acá  
no hay tigres...

PETER

¡Ya no está...!

MALENA voltea hacia donde estuvo el animal y, en efecto, ya no está. Sigue mirando como si esperara que vuelva a aparecer. Hay un expectante silencio que se rompe de pronto:

PETER

(Cer  
ca  
de  
su  
oído  
)  
¡GUARRRRHHH...!

MALENA

¡Ay...!

PETER estalla en risotadas.

MALENA

¡Eres un  
estúpido...!

En el campamento, alguien enciende una linterna.

VOZ (EN OFF)

(A  
lo  
lejo  
s,  
desd  
e la  
caba  
ña)  
¡Ya pues... ¡  
¡Silencio!

MALENA y PETER siguen riéndose y fatidiándose.  
Actúan como mimos, silentes, para no molestar a  
sus compañeros.

#### **61.- EXT. ALREDEDORES DE SACSAYHUAMAN. DÍA**

SARAH y HAROLD caminan por los alrededores de la  
carretera que bordea Sacsayhuamán, en la zona en  
la que se están haciendo nuevas excavaciones.

No parecen querer ir a las ruinas principales de  
Sacsayhuamán, sino tan solo pasear por esta  
silenciosa campiña. Caminan de la mano, con mucha  
calma.

HAROLD

¿Por qué no te  
vienes  
conmigo...?

SARAH

¿Ahora...?

HAROLD

¿Para que  
esperar medio  
año más...?

SARAH

No seas loco...

HAROLD

Anda...

SARAH

No, Harold... No  
querría dejar  
todo a medias,  
como si

estuviera  
huyendo... Y no  
lo digo por lo  
del *Irish pub*,  
que eso no me  
importa nada,  
sino por los  
chicos de  
Pisaq... Yo sé  
que puede  
parecer una  
tontería, pero  
para mí es  
importante... Tú  
sabes que he  
dejado un  
montón de  
cosas a medio  
hacer... y no  
quiero que  
esto sea una  
cosa más a  
medias...

HAROLD pone cara de disgusto.

SARAH

¡Anda, no  
pongas esa  
cara...! Esto  
acaba en  
diciembre y  
llego para  
navidad, o a  
más tardar,  
para que  
pasemos el año  
nuevo juntos...  
¡Año nuevo,  
vida nueva...!

SARAH sobrepara y abraza a HAROLD.

SARAH

Tú sabes que  
esto es  
importante  
para mí... ¿Sí?

HAROLD asiente. SARAH le da un beso y siguen  
caminando.

SARAH

Así tienes  
tiempo de  
buscar un  
departamento  
más grande,  
solo para  
nosotros dos...

HAROLD no le contesta, pero la abraza.

**62.- INT. MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO. DÍA**

HAROLD recorre, junto a un grupo guiado, el MAP  
(Museo de Arte Precolombino, ubicado en la famosa  
*Casa Cabrera*). En ese mismo grupo, se encuentra  
ICCIAR.

GUÍA

No hay que  
olvidar que  
los Incas eran  
una cultura  
muy vertical,  
además de  
guerrera...

HAROLD

¿Y pudieron  
dominar a  
todas las  
culturas  
locales...?

GUÍA

Yo creo que  
sí... La verdad  
es que no  
estoy muy  
segura...

ICCIAR

Perdón... Hubo  
dos culturas  
que no  
pudieron  
sojuzgar... Ni a  
los Wankas ni  
a los Chankas...

HAROLD



¿Y están cerca  
de acá... En  
Cusco...?

ICCIAR

Si mal no  
recuerdo los  
Wankas  
habitaron el  
Valle del  
Mantaro, en  
Huancayó...

GUIA

(cor  
rige  
)  
Huancayo...

ICCIAR

Eso...

GUIA

¿Tú eres  
española, no?

ICCIAR

Sí...

GUIA

¿Y cómo sabes  
tanto...?

ICCIAR

Es que soy  
historiadora...

GUÍA

¡Ya decía yo...!

HAROLD

Gracias...

ICCIAR sonríe. La GUIA se desplaza hacia una  
vitrina.

GUIA

Justamente,  
este huaco que  
vemos acá es  
de la cultura  
Chanka. Es uno  
de los muy

pocos huacos  
que muestran  
claramente el  
ritual del  
sacrificio  
humano.

El grupo se arremolina alrededor de la vitrina.

**63.- INT. CAFETERÍA MAP. DÍA**

En una de las mesas de la elegante cafetería del MAP, está sentada una pareja de esposos y su hijo. Ellos estuvieron recorriendo el museo en la escena anterior. HAROLD también está sentado en una mesa, comiendo un pastel, solo.

ICCIAR entra a la cafetería. Se queda parada en la puerta, buscando dónde sentarse. Ve que todas las mesas están ocupadas.

HAROLD la reconoce. Mira en derredor, como ella. Se da cuenta que no hay sitio. HAROLD le hace una seña, llamándola. ICCIAR lo ve y va hacia él, algo desconcertada.

HAROLD

Siéntate acá  
si quieres...  
Así me  
acompañas...

ICCIAR

Oh, gracias...

Se sienta y pone encima de la mesa un voluminoso libro de comida peruana que acaba de comprar.

ICCIAR (CONT.)

¿Qué comes...?

HAROLD

Una torta de  
Aguaymanto...  
Está  
riquísima...  
¿Quieres  
probar...?

ICCIAR

Mmh... Mi

debilidad son  
los dulces,  
pero estoy un  
poco  
enfermilla...  
¡Gracias...!

HAROLD  
¿Qué tienes...?

ICCIAR  
Estoy pésima  
del estómago...  
¡Imagínate que  
ahora debería  
estar haciendo  
caminos inka  
pero me tuve  
que regresar a  
las cuatro  
horas porque  
no podía más...!

HAROLD  
¿Primera vez  
que lo ibas a  
hacer...?

ICCIAR  
Sí...

HAROLD  
Yo también  
tendría que  
haber salido  
antesdeayer,  
pero, a última  
hora, me  
quedé... Y eso  
que iba a  
hacerlo con un  
guía que... Por  
cierto es tu  
colega... Es  
historiador y  
según dicen es  
el mejor guía  
de Cusco...

ICCIAR  
¿Milton...?

HAROLD

¿Perdón...?

ICCIAR

¿Tu guía no se  
llamaba  
Milton...?

HAROLD

No sé...

HAROLD saca un recibo de su billetera y se lo muestra. Es un recibo de la Agencia de Viajes "KUNTUR" donde se señala notoriamente el día de salida: "miércoles 26, agosto-2010".

ICCIAR

¡No lo puedo  
creer... Qué  
casualidad...!

ICCIAR saca de su bolso un recibo arrugado y lo extiende: es idéntico al que le mostró HAROLD.

ICCIAR

¡Estábamos en  
el mismo  
tour...!

HAROLD

¡Qué  
increíble...!

ICCIAR meneaba la cabeza, incrédula.

HAROLD

Si hacías  
Caminos Inka  
nos hubiéramos  
conocido... Y,  
aunque ni tú y  
yo hemos ido,  
¡hemos  
terminado  
conociéndonos...  
!

ICCIAR

De no creerlo,  
¿no?... Pero a  
mí me pasan  
estas cosas,

¿Sabes...?

HAROLD

¿Ah, sí...?

ICCIAR

Para que te  
hagas una  
idea... Un día  
antes de  
venir, salgo  
de la  
universidad  
apurada para  
ir al banco y,  
para llegar  
más rápido, yo  
que nunca tomo  
un taxi, tomo  
uno... De lo  
alocada que  
estoy, me  
olvidé un  
libro que  
andaba  
leyendo... Al  
día siguiente,  
Lucía, la  
amiga con la  
que vine, me  
va a buscar  
con un taxi  
para que nos  
deje en la  
estación del  
subte... Me toca  
el  
intercomunicad  
or... Bajo, el  
taxista se  
queda  
mirándome,  
entra a su  
taxi y, antes  
de que yo  
suba, en la  
puerta, me  
dice  
"señorita,  
¿usted no se  
olvidó este

libro ayer...?

HAROLD

¡Qué  
increíble...!

ICCIAR

¡Te juro...! Es  
que a mí me  
pasan estas  
cosas que a  
veces me  
asusto...

Se acerca el mozo.

MOZO

¿Qué desea  
servirse...?

ICCIAR

Eh... Mhhh...  
¿Tiene alguna  
infusión  
digestiva...?

MOZO

¿Un mate de  
coca estaría  
bien...?

ICCIAR

¡Perfecto...!

#### **64.- EXT. CALLE DE CUSCO. DÍA**

HAROLD está parado en una esquina, buscando el  
nombre de la calle.

HAROLD

Juraría que la  
librería  
estaba acá...

ICCIAR

Para mí, todas  
las calles son  
como iguales...

HAROLD

¡Ya me  
acordé...! Es

una paralelas  
para allá  
(señala) y  
hacia arriba...

ICCIAR

Bueno, vamos,  
entonces...

Van caminando juntos, por una calle muy empinada.

ICCIAR

Y, bueno,  
¿cuánto tiempo  
te quedaste  
acá...?

HAROLD

Como dos  
meses...

ICCIAR

¿Y cómo así te  
animaste a  
venir otra  
vez...?

HAROLD

Eso es una  
novela...

ICCIAR

Soy toda  
oídos...

HAROLD

Es un novelón,  
eh...

ICCIAR

Yo me leí el  
Quijote,  
¡versión  
original!, a  
los 9 años...  
Así que... Verás  
que tengo  
cuerda para  
las historias  
largas...

HAROLD

Bueno... A ver...  
¿Cómo te lo  
resumo...? Hace  
un año, mi  
enamorada y yo  
decidimos,  
venir a Cusco  
pasando por  
todo América  
Central, en  
plan  
mochilero:  
México,  
Guatemala,  
Colombia...  
Después de 4  
meses,  
llegamos a  
Cusco, en bus,  
y nos quedamos  
como dos meses  
viviendo aquí...  
Una semana  
antes de  
irnos, a  
Sarah le  
propusieron  
ser voluntaria  
en una ONG por  
un par de  
meses y ella  
aceptó...  
Supuestamente  
solo eran dos  
meses, y luego  
se volvía a  
EEUU... Al  
final, pasaron  
los dos meses,  
Sarah terminó  
su trabajo,  
pero se quiso  
quedar una mes  
más y otro... ¡Y  
otro...!  
(Cóm  
icam  
ente  
)  
¡Y otro...! ¡Y  
otro...! Y,  
bueno... ¡Obvio



que terminamos  
la relación...!  
Esto que te  
cuento es como  
hace 10 meses,  
casi un año...  
Para mí, esto  
ya era  
historia  
terminada  
hasta que,  
hace cinco  
semanas, Sarah  
me llama por  
mi cumpleaños...  
Hablamos como  
dos horas, de  
una cosa, de  
otra y a mí,  
de pronto, se  
me vino la  
loca idea de  
venir a verla,  
así, de puro  
impulsivo... Y  
acá me tienes,  
caminando por  
Cusco otra  
vez...

Sarah está conmovida.

SARAH

¡Es muy  
lindo...!

HAROLD

¿Qué...? ¿Qué te  
dejen  
abandonado por  
quedarse en  
Cusco...?

SARAH

¡No, no,  
tonto...! Que te  
hayas venido a  
verla de puro  
impulso...

HAROLD sobrepara y mira en derredor. Frunce la  
ceja, como dudando y se acerca a un local que está

cerrado.

HAROLD

Yo diría que  
es éste...

ICCIAR

Parece  
desocupado...

HAROLD se acerca a una VIVANDERA que está allí,  
sentada en el suelo.

HAROLD

Señora, ¿Acá  
no había una  
librería...?

VIVANDERA

Uy, joven...  
Pero ya hace  
como medio año  
que cerró y se  
mudó...

HAROLD

¿No sabe a  
dónde?

VIVANDERA

¡A dónde será,  
pues...!

ICCIAR se ha sentado en el suelo, al frented el  
local.

ICCIAR

Te mato... Hemos  
caminado como  
tres  
kilómetros...

HAROLD se sienta al lado de ella y se seca el  
sudor con la frente.

HAROLD

Bueno, qué  
vamos a hacer...  
Te presto mi  
guía...

HAROLD abre una especie de pequeño morral que

lleva consigo.

ICCIAR

¡Acepto...!

**65.- EXT. PLAZOLETA / RUINAS DE OLLANTAYTAMBO.  
DÍA**

Al costado de la puerta que da acceso a las ruinas de Ollantaytambo, EDU está trabajando de estatua viviente (un hombre íntegramente dorado, vestido con sombrero y un gran sobretodo que luce como si se lo elevara una ventisca). De rato en rato, se anima brevemente para darle más vivacidad al cuadro: hace como si se resistiera a que el viento se lo lleve. Al costado, hay una pequeña y dorada canasta, con dinero (soles, pero también algunos dólares) que la gente le va poniendo.

A unos metros, MAJU está sentada en el suelo, cuidando el resto de aparejos de EDU.

Tres turistas curiosos y un NIÑO miran la estatua.

PAPÁ

¡Vamos ya,  
Fico...!

NIÑO

Un ratito, pa...  
Qu se mueva  
otra vez...

PAPÁ (OFF)

Ya va a  
llover, Fico...  
¡Te dejo, ah...!

NIÑO (OFF)

Un ratito...

PAPÁ (OFF)

Ya, anda,  
ponle esto...

El NIÑO pone las monedas y, como agradecimiento, la estatua se mueve, como si hiciera mucha fuerza para que el viento no lo arrastre. Empiezan a caer las primeras gotas de lluvia.

PAPÁ

¡Vamos, Fico...!

¡No te mojes...!

EDU sigue estático, pero la lluvia se hace intensa. EDU sale de su personaje. Coge la canasta donde han puesto algo de dinero. Camina hacia MAJU, que ya se ha levantado y está cogiendo las mochilas.

EDU  
Ché, Maju... En  
esa mochila  
hay un  
plástico azul...

MAJU abre la mochila y saca un gran plástico azul que lo extiende. La lluvia se hace intensa.

EDU  
¡Pónmelo al  
toque, por  
favor...!

MAJU le pone el plástico. Se pone la mochila al hombro. EDU señala un lugar...

EDU  
Allá hay una  
tiendecita.

MAJU y EDU empiezan a caminar, pero, como la lluvia arrecia, corren, buscando refugio.

## **66.- EXT.PARAJE SELVATICO. DÍA**

En una pequeña explanada, al costado del río, el grupo que hacía canotaje está haciendo un improvisado y animado picnic.

PETER dora pescados en una precaria parrilla a la brasa que han improvisado. MALENA recibe una porción en un plato en que ya están servidas las papas doradas y sin pelar.

MALENA lo lleva a uno de los expedicionarios que está sentado al costado de LUIS FELIPE que ya casi ha terminado su plato.

LUIS FELIPE  
¡Peter...!

PETER levanta la cabeza, en medio del humo de la parrilla.

LUIS FELIPE  
¡Extraordinari  
o, eh...!

PETER  
¡Mérito de la  
trucha...! ¡Y de  
mis  
ayudantes...!

MALENA se siente aludida y voltea. Bromeando, se inclina reverencialmente. El GUIA que está poniendo más papas en otro plato la imita.

LUIS FELIPE  
¡A ver... un  
aplausos para  
los cheffs...!

El resto del grupo los aplaude. Algunos levantan su plato.

EXPEDICIONARIO  
¡Se pasaron,  
eh...!

Siguen algunos aplausos.

PETER  
Se agradece...

MALENA se acerca a PETER.

PETER  
¿Quiénes  
faltan...?

MALENA  
Solo nosotros...

PETER  
A estos les  
faltan un par  
de minutos...

MALENA  
Muero de  
hambre...

PETER le da un besito volado y ella sonríe.

**67.- EXT. AGUAS CALIENTES. DÍA**

LUCIA está caminando por una de las callejas que desembocan en la calle central de Aguas Calientes que es la calle por dónde pasa el tren que recoge a los viajeros que regresan de Macchu Picchu. Viene hablando por celular.

LUCÍA

Icciar,  
escúchame un  
rato... Prefiero  
preguntártelo...  
A mí me  
gustaría  
quedarme hoy  
en la noche en  
los baños del  
inca, con  
calma, mañana  
volver a  
recorrer  
Macchu Picchu,  
tranquila, sin  
mochila y  
regresar  
recién pasado  
mañana a  
Cusco... Pero,  
si tú quieres,  
tomo el tren  
hoy...

LUCIA sigue caminando, mochila al hombro. Mueve la cabeza, asintiendo a lo que ICCIAR le va contando.

LUCÍA

¿Y dónde  
estás...? ¿En la  
vasca...? Ah,  
mira... Bacán,  
así nos  
ahorramos  
hotel...

(sig  
ue  
escu  
chan  
do)

¡Anda,  
cuéntamelo...!  
¡Ya sé...!  
¡Conociste a

alguien...!  
(esc  
ucha  
)  
¿Con novia...?  
Sí, pero... Ya,  
ya... Solo  
amigos,  
seguro... Bueno,  
bueno...  
Entonces,  
mejor que  
mejor, llego  
pasado mañana  
y listo... Si,  
sí, claro...  
Llego y  
hacemos lo del  
Valle Sagrado...  
A ver,  
díctamelo... 223  
7932... Ok, ok...  
Ni bien  
llegue, te  
llamo para que  
me recojas... Un  
beso.

LUCIA guarda su celular. Se queda parada y mira los cerros que parecen aprisionar "Aguas Calientes". Se va hacia una zona donde se entreven hostales.

#### **68.- EXT. CALLECITAS DE OLLANTAYTAMBO. NOCHE**

La luna llena ilumina, mejor que los faroles, las empedradas y angostas callecitas de Ollantaytambo, el único y pequeño pueblecito que ha permanecido exactamente igual desde el tiempo de los incas. Las callejuelas tienen un ligero brillo en el piso, porque aún están mojadas por la lluvia.

En medio de ese casi absoluto silencio, se oye el discurrir de la fuente que corre paralela a la callejuela y los pasos de los poquísimos lugareños o visitantes que caminan por allí.

EDU  
¿Sabes...? Para  
mí por lo  
menos, este es

el pueblo más  
hermoso del  
Valle Sagrado...

MAJU  
¡Es increíble...  
¡

EDU  
Cada vez que  
puedo me  
quedo... Además,  
es donde mejor  
me va... He  
llegado a  
sacar, en  
temporada  
alta, más de  
70 dólares...

MAJU  
¿En un solo  
día...?

EDU asiente.

MAJU (CONT.)  
¡Qué bien...!

Siguen caminando, con tranquilidad, disfrutando  
esa sensación de estar andando por un pueblo casi  
vacío.

MAJU  
¡Qué lindo que  
haya llovido  
un montón...! Si  
no, hubiéramos  
regresado a  
Cusco...

EDU  
¿Quieres  
sentarte...?

MAJU  
¡Sí...!

MAJU y EDU se sientan en unas escaleras de piedra,  
en la intersección de unas angostas callejuelas.  
EDU se sienta en el escalón más alto y MAJU en el  
escalón inferior.



EDU  
Recuéstate...

MAJU recuesta su espalda sobre las piernas de EDU.

MAJU  
No se escucha  
ni un alma...

EDU  
¡Shhhh...!

MAJU  
¿Qué...?

EDU se queda un rato en silencio.

EDU  
¿No escuchas  
como pasos  
fuertes...?  
Deben estar  
bajando de la  
chacra con una  
mula...

EDU le pasa muy sutilmente la mano por el cabello  
y el hombro. MAJU se deja acariciar.

MAJU  
¿No te da  
miedo...?

EDU  
No... Para nada...

MAJU  
A mí sí un  
poquito, la  
verdad...

EDU  
Tranquila...  
Aquí todos son  
del pueblo...  
Casi no hay  
turistas...

EDU la abraza por detrás. MAJU se deja abrazar y  
le acaricia el brazo. EDU le respira sobre su  
cabello. MAJU se inclina en él y entrecierra los  
ojos. Impensadamente, algo amoroso -o erótico- ha

empezado entre ellos.

**69.- INT. HOTEL EN OLLANTAYTAMBO. DÍA**

MAJU está despierta, acostada al lado de EDU: han pasado la noche juntos.

MAJU tiene la mirada perdida, como si estuviera abstraída en sus propios pensamientos, acaso de culpa. Mira a EDU que sigue profundamente dormido y que ronca levemente.

Se incorpora con cuidado. Tiene puesto el polo de EDU, que se le ha subido: es lo único que tiene puesto. Se acomoda el polo y se incorpora muy despacio, para no despertar a EDU. Camina descalza hacia la ventana que está cubierta por mantas, a modo de cortinas.

Descorre una de las mantas que se descorre por la rústica soguilla, y entra un intenso rayo de luz.

EDU (OFF)

(ent  
redo  
rmid  
o)

¿Qué hacés...?

MAJU voltea y ve que el rayo de luz le da en pleno rostro a EDU.

MAJU

¡Qué hermoso  
se ve desde  
aquí...!

EDU

Maju, ¡Cerraré  
la cortina...!  
Quiero dormir  
un rato más...

MAJU

Pero si hay un  
solazo...

EDU

Anda, ven... No  
son ni las  
ocho...

MAJU se acerca a él, que se ha incorporado un poco. El la llama junto a sí y le acaricia las piernas, detrás de las rodillas.

EDU

Anda... Métete  
conmigo veinte  
minutos y nos  
levantamos...

MAJU

Yo ya no  
quiero dormir...

EDU

No vamos a  
dormir...

MAJU lo mira con picardía.

MAJU

¿Ah, no...?

#### **70.- INT. COCINA / CASA DE SARAH. DÍA**

JULY corta pedazos de carne. Al costado hay varias verduras ya cortadas (cebolla, tomate, etc): se está preparando un lomo saltado.

Entra HAROLD, bostezando, ojeroso y con el cabello revuelto.

JULY

Hola... Sarah se  
fue a Pisaq...

HAROLD

Sí, me dejó  
una nota...

JULY

¿Vas a  
desayunar...?

HAROLD

¿Hay agua  
hervida...?

JULY

Hierve en un  
minuto...

HAROLD jala una silla y se sienta en la mesa.

JULY

Yo estoy  
haciendo mi  
almuerzo...  
¿Quieres que  
te deje un  
poco...?

HAROLD

No te  
preocupes... Voy  
a salir en un  
rato...

JULY

¿Dónde  
enseñas,  
Harold?

HAROLD

En Texas A&M...

JULY

¿Qué dictas...?

HAROLD

Literatura  
mexicana  
contemporánea...

JULY pone a dorar las cebollas.

JULY

Entonces, el  
"Pedro páramo"  
que me prestó  
Sarah es tuyo...

HAROLD

Yo se lo  
regalé... ¿Te  
gustó...?

JULY

Sí, es  
precioso...

La tetera empieza a hervir y a silbar...

JULY

Ya está el  
agua...

HAROLD se incorpora. Va a a la alacena, saca un puñado de coca, lo pone en un pocillo y vierte el agua hervida.

JULY

Harold,  
perdóname que  
me meta, pero  
creo que  
deberías  
convencer a  
Sarah de que  
se regrese a  
Estados  
Unidos...

HAROLD

¿Por qué...?

JULY trata de hallar las palabras justas...

JULY

No creo que  
Cusco le haga  
bien... Esta  
ciudad es, tú  
sabes, muy  
loca, con  
mucho  
movimiento... Y  
si uno no  
tiene un eje  
claro en su  
vida, es fácil  
perderte en el  
rollo, en el  
vaivén...

HAROLD

¿No te ha  
contado  
Sarah...?

JULY

¿Qué...?

HAROLD

A fin de año,  
ella regresa y

nos vamos a  
vivir juntos...

JULY  
¡Qué bueno...!

HAROLD  
La verdad que  
sí...

JULY  
Deberías  
quedarte con  
ella y así se  
van juntos...

HAROLD  
Me gustaría,  
pero es  
imposible...  
Dicto hace  
menos de un  
año y no se  
vería bien que  
pida licencia  
así, sin  
previo aviso...

JULY pone el pollo y se aviva el fuego.

HAROLD  
Eso huele  
bien...

JULY  
¿De verdad que  
no quieres que  
te deje un  
poco...?

HAROLD  
No, gracias...  
Voy a salir  
con una amiga...

JULY  
Bueno, tú te  
lo pierdes...

**71.- EXT. CAFÉ. DÍA**

ICCIAR y HAROLD, muy cerca uno del otro, están tomando un cafecito. HAROLD está muy animado.

HAROLD

Pero es  
grosero, ah...

ICCIAR

No importa,  
termina de  
contar...

HAROLD

Bueno... Ella  
está allí,  
totalmente  
desnuda y en  
cuatro patas...  
De espaldas,  
moviéndose  
lentamente,  
gimiendo

(La  
reme  
da)

Mhhhh... Ahhhh...  
Tú sabes, una  
*femme fatale*...  
y yo, en el  
suelo, con un  
calambre de  
puta madre...

ICCIAR se ríe.

ICCIAR

¿Y...?

HAROLD

Y nada... Le  
digo "Perdón,  
me puedes  
ayudar... No me  
puedo parar  
porque tengo  
un calambre..."

ICCIAR se retuerce de la risa.

ICCIAR

¡Ay, no...!  
(Se  
ríe)

¿Y ella que  
hizo...?

HAROLD

Lo que haría  
toda *femme*  
*fatale* que se  
respete... Se  
puso la ropa y  
me dejó allí,  
retorciéndome  
por el  
calambre...

ICCIAR

Con tu polo de  
superman...

HAROLD

No, no... Ya me  
lo había  
quitado...

ICCIAR

(Ríe  
ndos  
e)

¡No puede  
ser...!

HAROLD

Bueno... Esa fue  
mi primera  
relación  
extramarital...  
O algo  
parecido...

HAROLD sonríe y meneas la cabeza. ICCIAR lo mira entre divertida y enternecida. HAROLD bebe un vaso de la coca cola que tiene al frente. ICCIAR lo mira con fijeza. HAROLD se inquieta por ese súbito silencio.

HAROLD

¿Qué...?

ICCIAR

Eres un dulce...

ICCIAR estira una de sus manos y le acaricia el rostro. HAROLD no dice nada y sonríe nervioso. ICCIAR se acerca muy lentamente y lo empieza a



besar. Se besan. De pronto, HAROLD la aleja con delicadeza.

ICCIAR  
¿Qué pasa...?

HAROLD  
Me estás  
pisando...

ICCIAR mira debajo de la mesa.

ICCIAR  
Ay, perdón...

HAROLD  
No, no, está  
bien...  
Normalmente me  
encanta que me  
pisen...

HAROLD es un clown e ICCIAR lo mira divertidísima.

HAROLD  
... Pero me  
estabas  
pisando muy  
fuerte...

ICCIAR suelta una carcajada. Se alisa el cabello y lo mira con fruición, sonriente y enternecida.

ICCIAR  
Eres adorable...

## **72.- INT. CASA DE SUSANA. NOCHE**

ICCIAR le está preparando un plato típicamente español a SUSANA. Mientras van cocinando juntas, beben una botella de vino.

SUSANA  
¿Y por qué  
dices que le  
hipotecaste tu  
vida...?

ICCIAR  
Para que te  
hagas una

idea... Yo me  
fui a vivir a  
Madrid porque  
(enfatisa) él  
quería hacer  
sus prácticas  
allí... Pero yo  
hubiera podido  
pedirle que él  
se fuera a  
Bilbao... Total,  
yo tenía mi  
vida armada  
allá, ¿me  
entiendes...?  
Pero, claro,  
no se me  
ocurrió  
siquiera  
pedírselo...  
Cosas así... Y  
lo peor de  
todo es que yo  
solo me di  
cuenta de todo  
eso cuando él  
se murió... O  
unos meses  
antes... Pero,  
entenderás que  
en el estado  
en que él  
estaba, no  
podía  
reprocharle  
nada, sino  
cuidarlo...

SUSANA

Claro...

ICCIAR

Y, por  
supuesto,  
cuando él se  
murió, me  
sentí culpable  
de haber  
estado pensado  
y sintiendo  
todo eso por

él... ¡Muy, muy  
culpable...! Y  
nada... Han sido  
varios, muchos  
meses muy feos  
en Madrid,  
incapaz de  
otra cosa que  
no sea  
sentirme en la  
más pura  
mierda... Por  
eso Lucía me  
quiso traer  
acá... Para que  
cambiara de  
aires... Uffffff...

(res  
opla  
)

No dejes que  
siga hablando  
de esto,  
Susana, por  
favor...

SUSANA

¡Bueno,  
bueno...!  
Entonces ahora  
tengo que  
contar  
desgracias  
peores que las  
tuyas para que  
te sientas  
mejor...

ICCIAR

No, por favor...  
¡Que me voy a  
sentir más  
culpable,  
Susana...!

SUSANA

¡Stop...!  
¡Basta...! ¡A  
otro tema...!

SUSANA se para y se fija en la olla que está sobre  
la cocina.

SUSANA

Oye, creo que  
esto ya está,  
eh...

ICCIAR

Susana...

SUSANA

Dime...

Como ICCIAR no le contesta, SUSANA voltea.

SUSANA

¿Qué...?

ICCIAR

¿Sabes...? Hoy  
he vuelto a  
dar un beso...

Hay un breve silencio de intimidad, de comprensión mutua. ICCIAR tienen un brillo especial en la mirada.

SUSANA

Me alegro...

Se miran en silencio. A ICCIAR se le humedecen los ojos.

### **73.- EXT. FRONTIS DE HOSPEDAJE. DÍA**

MILTON ha regresado con el grupo que condujo, haciendo Caminos Inka, a Macchu Picchu. Está dejándolos en sus respectivos hoteles.

Se despide con un fuerte abrazo de una muchacha. Detrás, esperan para despedirse una pareja de turistas españoles. Se adelanta ESPAÑOL 1.

ESPAÑOL 1

Venga ese  
abrazo...

Se dan un gran abrazo.

ESPAÑOL 1

Gracias, eh...

MILTON

De nada...

El ESPAÑOL 2 también se acerca y le da un abrazo.  
Al costado, ESPAÑOL 1 saca de su billetera un  
billete de 50 euros y se lo da a MILTON.

ESPAÑOL 1

Esto es de  
parte de los  
dos...

MILTON

No, Fernando,  
por favor...  
Ustedes ya han  
pagado el  
tour...

ESPAÑOL 2

El tour sí,  
hombre, pero  
no toda la  
buena onda que  
le has puesto...

ESPAÑOL 1

¡Joder,  
hombre...!  
¡Tómalo...! Que  
estoy seguro  
que nadie te  
ha hinchado  
los cojones  
con tanta  
pregunta como  
éste y yo...  
¡Tómalo, por  
favor...!

MILTON se muestra reticente, pero termina cogiendo  
el billete.

MILTON

Muchas,  
gracias... De  
verdad, muchas  
gracias...

ESPAÑOL 2

No, hombre,  
¡por favor...!  
¡Gracias a  
ti...! Hasta la  
vista.

MILTON se queda parado en la puerta hasta que entran al hotel. Guarda los 50 euros en su billetera y sube a la camioneta de la agencia.

#### 74.- INT. PLAZOLETA. DÍA

Estamos en una plazoleta muy pequeña, en la parte alta de Cusco. HAROLD está sentado en una banca. Luce notoriamente colorado y sudoroso, pues ha estado caminando mucho. Bebe agua de una botella.

ICCIAR regresa, con el rostro y el cabello empapados, pues ha ido a refrescarse. Viene por detrás de HAROLD y, juguetonamente, le pone las dos manos húmedas en la cara.

HAROLD

¡Uaauuuuhhhh...!

¡Estás

helada...!

ICCIAR le da besos en el cuello y el cabello.  
HAROLD le coge las manos y la pone frente a sí.  
ICCIAR se sienta.

ICCIAR

Tengo los pies  
molidos... Más  
que los pies,  
los muslos,  
por la subida...

HAROLD

A mi me duele  
el alma...

ICCIAR

¿Qué haces el  
domingo...?

HAROLD

Nada especial...

ICCIAR

Mañana llega  
Lucía y  
queremos ir a  
la feria que  
hay los  
domingos en  
Pisaq...

¿Quieres venir  
con nosotras...?

HAROLD  
Puede ser...

ICCIAR  
Así, te  
conoce, aunque  
ya le he  
hablado de ti...

HAROLD sonríe, algo incómodo.

HAROLD  
Sí tengo  
tiempo, pero...

HAROLD le coge una de las manos a ICCIAR.

HAROLD  
No sé si  
debamos seguir  
viéndonos,  
Icciar...

Hay un súbito silencio entre los dos.

HAROLD  
Sabes que...  
(busca las  
palabras) ...Qué  
he venido a  
Cusco a buscar  
a Sarah y que  
me voy a ir a  
vivir con  
ella...

ICCIAR asiente.

HAROLD  
A mi no me  
gustaría...

ICCIAR levanta su mano libre y posa sus dedos, con  
mucho suavidad, sobre los labios de HAROLD.

ICCIAR  
No me tienes  
que explicar  
nada, Harold...

Desde que te  
conocí supe  
cómo venía  
esto... Y,  
aunque no lo  
parece, todos  
estos días,  
muerta de  
miedo, he  
estado  
esperando que  
lo dijeras...

HAROLD

Yo...

ICCIAR vuelve a ponerle los dedos de la mano en los labios. ICCIAR menea la cabeza y se queda un breve instante en silencio.

ICCIAR

¡Gracias...!

HAROLD

(des  
conc  
erta  
do)

¿Gracias...?

ICCIAR

(Tono  
afirmativo)  
¡Mhh...! ¡Sí...!  
Gracias por  
hacerme sentir  
de nuevo...

ICCIAR le coge, con ambas manos, la mano con que HAROLD cogía la suya y se la besa. HAROLD mira conmovido la profunda ternura y delicadeza con que ICCIAR le besa las manos.

HAROLD

Perdóname...

ICCIAR

No, no... No  
digas eso, por  
favor...

ICCIAR baja las manos de HAROLD y las deja libres, sobre la banca. Gira una de sus piernas y se



incorpora.

ICCIAR

(Con  
deci  
sión  
)

Me voy ahora...

HAROLD no dice nada. ICCIAR abre su riñonera y busca algo.

ICCIAR

Tengo que  
devolverte tu  
guía...

HAROLD

¡Quédatela...!  
Por todo lo  
que te hice  
caminar...

ICCIAR se pone la guía en el pecho y sonríe.

ICCIAR

Gracias...

ICCIAR le mueve la mano, haciéndole adios, antes de decirlo.

ICCIAR

Adios...

Paradójicamente, es HAROLD quien se queda más desarmado por esta despedida. La ve alejarse y respira, como si tomara fuerzas para perseverar en su decisión.

#### **75.- EXT. PASADIZO / HABITACIÓN DE MILTON. DÍA**

KAREN sube el último tramo de las escaleras externas que dan al pasadizo descubierta que va a la habitación de MILTON. Lleva de la mano a SANTI, el hijo de Malena.

Se para frente a la puerta de Milton y toca la puerta con los nudillos. Nadie contesta y vuelve a tocar la puerta.

MILTON (OFF)

¡Ya va...!

MILTON, secándose el pelo con una toalla, mira a través de la ventana. Pone rostro de sorpresa al ver al niño. Abre la puerta.

MILTON  
¿Y éste...?

KAREN  
(son  
rien  
te)  
¿De verdad  
quieres  
saberlo...?

KAREN pasa. Detrás va SANTI, que jala su camioncito de madera. MILTON cierra la puerta.

#### **76.- INT. SALA / CASA DE SUSANA. DÍA**

En la sala de Susana, ICCIAR y LUCIA desarman sus mochilas grandes para sacar algunas cosas y ponerlas en otra pequeña mochila.

ICCIAR  
Tu madre te  
dejó como seis  
recados... Están  
en el velador...

LUCIA  
A estas  
alturas, ya  
debe pensar  
que me he  
muerto...

ICCIAR  
Y eso que yo  
fui a recoger  
las mochilas  
el martes...

LUCIA  
¿O sea que  
estás acá casi  
desde que  
volviste...?

ICCIAR  
¡Fui  
adoptada...!

LUCÍA

Esta vasca es  
de puta madre...  
¿Por qué se  
habrá venido  
acá si no  
tiene marido  
ni hijos...?

ICCIAR

¿Sabes que no  
se lo he  
preguntado...?  
Pero sí tiene  
una hija, me  
lo dijo... Está  
en...

En ese preciso instante, suena el teléfono. ICCIAR  
contesta.

ICCIAR

¡Hola...! ¡Ah,  
Susana...! Justo  
hablábamos de  
ti... No, cómo  
se te ocurre,  
mujer... (Cambia  
de tema) ¡Sí,  
claro, nos  
vendría muy  
bien...! ¿El  
estante de la  
sala?

ICCIAR gira y ve el tal estante. Le hace señas a  
LUCIA para que busque allí. ICCIAR repite las  
indicaciones en voz alta para que LUCIA busque.

ICCIAR

La caja de  
plástico de la  
izquierda...

LUCIA saca una caja de esas características. La  
pone en el suelo y la abre.

ICCIAR

Ajá... y, en la  
bolsa negra,  
una mochila  
bordo...

LUCIA desata la bolsa y levanta la tal mochila.

ICCIAR (OFF)

¡Perfecto...!  
Sí, si, nos  
vemos al  
regreso.  
¡Gracias...!

**77.- INT. CAMPAMENTO. NOCHE**

Una lámpara de kerosene alumbra el interior de un campamento muy rústico en el que PETER, en calzoncillos, descansa uno de sus pies en una jofaina de agua caliente, mientras su otro pie descansa sobre el regazo de MALENA que le intenta reventar una ampolla.

PETER

No, no...  
¡Déjalo así...!

MALENA

¡Peter...!

PETER

Mira que...

MALENA

¡Ya está...!

PETER

¿Ya...?

MALENA

Claro, pues,  
tonto... Lo  
único que  
quería era  
hacerle un  
huequito para  
que salga la  
aguadija...

MALENA coge del costado el envase de Merthiolate y se lo echa.

PETER

¡Auhh...!

MALENA

Es el

desinfectante...  
¡No grites...!

MALENA saca de una bolsa una gasita esterilizada y quiere secarle.

PETER  
No, no... ¿Qué  
me vas a  
hacer...?

MALENA  
¡Oye...! Eres un  
pesado...

MALENA le deja el pie y se va hacia la cama. Coge un envase de esparadrapo, una bolsita de gasas y se los tira.

MALENA  
Pontelo tú...  
Eres un  
gritón...

PETER recibe el esparadrapo y la gasa. Se seca el pie. Se pone la gasa y el esparadrapo. PETER empieza a tararear una antigua canción irlandesa.

Entretanto, MALENA se ha subido sobre la cama y se corta las uñas. PETER la mira. MALENA está muy abstraída, mientras va extinguiéndose el tarareo. Hay un silencio.

PETER  
Malena...

MALENA no le responde, pues está concentrada en lo de cortarse las uñas.

PETER  
Male...

MALENA  
(Dis  
tría  
da)  
¿Qué?

MALENA está a punto de cortar una especie de uñero.

PETER  
Vente conmigo...

MALENA tarda algunos segundos en darse cuenta de lo que le acaba de decir. Levanta la cabeza.

MALENA

(sor  
pren  
dida  
)  
¿Qué...?

PETER

¿No quieres  
irme a vivir  
conmigo...? A  
Colorado...

MALENA no esperaba algo así. Le sonríe, pero no dice nada.

PETER

Hay campo,  
vacas... buena  
cerveza... No  
vas a extrañar  
Cusco.

MALENA está desconcertada y sonriente, lejos de esa estudiada coquetería que le conocemos. Lo mira con mucha ternura.

PETER

Si te cansas  
de mí...

MALENA pone su dedo índice sobre la boca en señal de "Shhhh...". Lo mira con infinita ternura en la que se filtra, también, una sombra de tristeza.

## **78.- INT. POLLERÍA. NOCHE**

En medio de una pollería llena de fluorescentes multicolores y mesas atiborradas de gente, MILTON y KAREN comen un pollo a la brasa. SANTI, el hijo de Malena, está sentado entre los dos. Si uno no los conociera, podría pensar que se trata de una joven familia en una salida nocturna. SANTI coge una papa frita y la quiere meter en el ají, como Karen.

MILTON

¡Ají no,  
Santi...! Te va

a picar la  
boca...

SANTI

Un poquito...

KAREN coge una papa frita y mete la puntita en el  
envase de ají.

KAREN

Solo para que  
pruebes...

SANTI come la papa frita. Da unas masticadas y  
hace aspavientos de que le pica mucho. MILTON le  
sirve Inka cola.

MILTON

¿Ves...? ¡Te  
dije...!

MILTON ve a alguien y agita la mano.

MILTON

¡Ey...!

Han entrado EDU y MAJU, que llegan de  
Ollantaytambo, cargados con sus mochilas. Se  
acercan a saludar. MILTON y KAREN se paran y se  
saludan.

EDU

Te estaba  
buscando...

MILTON

Fui a tu jato  
en la mañana...

EDU

No estaba... Nos  
hemos quedado  
en  
Ollantaytambo...

MAJU parece incomodarse por esa alusión y se alisa  
el cabello.

KAREN

¿No quieren  
sentarse...?

MAJU

Sí... Estamos  
muertos...

EDU jala una silla del costado y se sientan.

MILTON

(A  
EDU)  
¿A que no  
sabes qué  
estamos  
celebrando...?

EDU

Hablá...

MILTON

¡Ya tenemos  
local...!

EDU

¡Ey...! ¡De puta  
madre!

KAREN

Venimos de  
firmar el  
contrato... Nos  
lo dan en un  
par de  
semanas...

EDU

(A  
MAJU  
)  
¿Sabías que  
Milton va a  
poner una  
agencia de  
viajes...?

MAJU

¿En serio...?

MILTON asiente, muy sonriente.

EDU

Esto hay que  
celebrarlo,  
ah...

EDU levanta la mano, llamando al mozo.



MAJU

Milton, ¿sabes  
que te iba a  
decir eso...?  
Que pusieras  
tu propia  
agencia de  
viaje...

MILTON

Como adivino...

MAJU

¡Es que eres  
un guía  
maravilloso...!  
Además, sabes  
un montón de  
cosas que los  
otros guías no  
tienen ni  
idea...

KAREN

¡Para algo le  
tiene que  
servir  
estudiar  
historia,  
pues...!

MILTON

¿Viste...?

Se acerca el mozo.

MOZO

¿Querían  
algo...?

EDU

¿Tienes vino...?

MOZO

No... Solo  
jarras de  
cerveza...

EDU

Buenos, traite  
dos jarras...  
Ah, y para

nosotros dos  
cuartos de  
pollo...

KAREN

La idea es  
ofrecer algo  
distinto para  
marcar la  
diferencia...  
Hacer una  
especie de  
folletitos con  
información  
tipo  
infografías...  
Así, los que  
hacen caminos  
inka se lo  
llevan para  
prestárselo a  
sus amigos... Y  
eso nos puede  
servir de  
propaganda...  
Porque te lo  
llevas de  
recuerdo y si  
algún amigo te  
pregunta, se  
lo das y allí  
están nuestros  
datos...

MAJU

Putá, ¡Qué  
buena idea...!

Viene el mozo y deja la jarra. EDU sirve en los  
vasos.

KAREN

Si todo sale  
bien, yo dejo  
de chambear  
como  
profesora,  
porque ya  
estoy harta de  
ganar una  
mierda... ¡Todos

los meses  
jalando el  
sueldo...!

MAJU

Pucha,  
tendrían que  
hacer  
propaganda  
pero no solo  
aquí, sino  
sobre todo en  
Lima... Así la  
gente viene ya  
sabiendo... De  
verdad que no  
tienen idea de  
la cantidad de  
gente de la  
universidad  
que, en Lima,  
muere por  
venir a Cusco  
y hacer  
caminos inka...  
Yo les puedo  
ayudar a  
repartir...

MILTON

Eso sería  
chévere...

(A  
MAJU  
)

Acuérdate, ah...

EDU levanta su vaso.

EDU

Bueno, Salud.

MAJU y MILTON juntan sus vasos con el de EDU.  
KAREN se va a servir.

SANTI

¿Y yo...?

MILTON

Cerveza es  
para los  
adultos...

MAJU le sirve la inka.

MAJU

Para ti, Inka...  
Si no (mira a  
MILTON) tu papá  
se molesta...

EDU

No es hijo de  
ellos...

MAJU

¿Ah, no...?

SANTI

Mi mamá está  
de viaje... Se  
ha ido a  
trabajar...

EDU

Bueno... ¡Para  
que la agencia  
sea la mejor  
de Cusco...!

KAREN

¡Y para que  
nos hagamos  
millonarios...!

TODOS

¡Salud...!

Todos chocan sus copas, pareja por pareja,  
mirándose a los ojos, incluido SANTI que quiere  
chocar con todos.

## **79.- INT. PUB IRLANDES. DÍA**

SARAH está quitándose el mandil pues ya terminó su  
turno en el pub irlandés. Sube una avalancha de  
comensales.

SARAH

¡De la que me  
libré...!

MOZA

Sari, quédate  
un ratito...

Solo para  
hacerles el  
pedido... ¡Mira  
cuántos son...!

SARAH

No, nena...  
Estoy apurada...

SARAH sale del mostrador y se va.

MOZA

¡Ni me pidas  
que te cubra  
el turno...!

SARAH se despide con un beso. Va hacia la puerta y  
regresa.

SARAH

Pásame esa  
bolsa, porfa...

MOZA

Pásatelo tú,  
mamita...

SARAH

¡Ya pues...!

La MOZA coge una bolsa, revisa su contenido y se  
la alcanza.

MOZA

¡Provecho...!

SARAH sonríe y se va.

COMENSAL (OFF)

¡Para hacer el  
pedido...!

MOZA hace un gesto de hastío y va hacia las mesas.

## **80.- INT. HABITACIÓN DE EDU. NOCHE**

La habitación de EDU es pequeña. Lo que más  
destaca es un gran tablón sostenido por ladrillos  
donde EDU ha puesto algunos libros, CDs y unos  
diminutos parlantes conectados a un discman,  
además de cosas que utiliza para su estatua  
viviente. Ese tablón es el símbolo de su estar

semi-instalado en Cusco.

Se oye el canturreo de EDU, confundido con el sonido de la ducha. MAJU está sentada en su cama, con los pies desnudos, leyendo unas hojas que extrae de un fólder.

EDU (OFF)

¿Te vas a  
bañar...?

MAJU

(dis  
traí  
da)

Sí...

EDU

Ya acabé...

MAJU no le contesta. Está abstraída en lo que lee.

Sale EDU, en calzoncillos, secándose el cabello. Repara en el fólder que está leyendo MAJU y va hacia la cama. Le arrancha la hoja que está leyendo.

EDU

¿Qué hacés...?

Pone la hoja dentro del fólder y lo guarda debajo de unos libros, muy molesto.

MAJU

¿Es tuyo...?

EDU no le responde.

MAJU

No sabía que  
escribías...

EDU

¡Ni yo que sos  
una hija de  
puta que mete  
las narices  
donde no  
debe...!

MAJU

¡Oye, no te  
molestes así...!

EDU  
No te pedí que  
leyeras...

EDU se sienta en la cama. Sigue molesto.

MAJU  
Tienes razón...  
¡Pero está  
lindo...!

EDU no se da por enterado del comentario. MAJU se acerca a EDU y, muy mimosa, se hunde cabizbaja en su cuello. EDU hace un sutil movimiento de incomodidad, pero ella insiste.

MAJU  
(baj  
ito)  
Ya te pedí,  
perdón...

EDU  
Vos no podés...

MAJU  
Tienes razón...  
Perdón, amor...

MAJU le da besitos. EDU se apacigua y le acaricia la cabeza.

MAJU  
(jug  
ueto  
na)  
Soy una chica  
mala... Dame mi  
castigo...

EDU  
No es eso...

MAJU  
En serio...

EDU la mira. Se ha dejado reblandecer con los mimos de MAJU.

EDU  
¿Pero lo  
hacés...?

MAJU

Sí...

EDU sonríe con cierta malicia.

EDU

Ya sabes lo  
que quiero...

MAJU

No lo dices en  
serio...

EDU

Tú me dijiste...

MAJU

Pero ya te  
dije que no me  
gusta...

EDU

A mí me  
encanta...  
¡Andá...!

EDU la atrae hacia sí, como si quisiera que ella  
le haga sexo oral. MAJU se resiste levemente y EDU  
no insiste.

MAJU

Te debo  
parecer una  
idiota...

EDU

No... ¿Por qué...?

MAJU

No sé... Por no  
querer  
hacértelo... No  
es pudor o que  
sea tímida,  
pero me  
resulta  
violento...

EDU

Está bien...

MAJU



¡Ay,  
perdóname...! Lo  
siento...

EDU  
No seas tonta...

EDU la atrae hacia sí y le empieza a besar el  
cuello, las tetas. Ambos empiezan a excitarse.  
MAJU le agarra la cabeza, lo aleja de sí y mira  
con lascivia la excitación que le producen a EDU  
sus hermosas y erguidas tetas. Lo atrae lentamente  
hacia sí, con calma, como si le "escandiera" sus  
tetas.

#### **81.- INT. DORMITORIO / CASA DE SARAH. NOCHE**

SARAH y HAROLD, vestidos con buzos que usan de  
pijamas, están metidos en la cama. Comen duraznos  
al natural con manjar blanco en unas pequeñas  
compoteritas de barro cocido.

HAROLD señala hacia el envase de madera del manjar  
blanco.

SARAH  
¡Qué goloso...!

HAROLD  
Un poquito  
más...

SARAH le alcanza el envase. HAROLD saca manjar con  
una cucharita. Toca la puerta.

NEPO (OFF)  
¿Sarita...?

SARAH  
Pasa, Nepo...  
Está abierto.

Entra Nepo y sonrío de verlos así.

NEPO  
¡Por dios...!  
Les pongo una  
vaca y son la  
familia  
Ingalls...

NEPO menea la cabeza.

NEPO (CONT.)

Tanta  
felicidad ya  
da asco...

SARAH

Ya no jodas,  
oye... ¿Qué  
quieres...?

NEPO

Préstame tu  
equipo un  
toque...  
(son  
rie)  
Estoy con una  
amiguita en mi  
cuarto...

SARAH sonríe con complicidad.

SARAH (CONT.)

Oye, si  
quieres  
quédatelo todo  
el fin de  
semana... Mañana  
nos vamos a  
Ollantay por  
un par de  
días...

NEPO

Buenísimo...

NEPO va hacia el equipo y lo desconecta. Lo carga  
y va hacia la puerta.

SARAH

¡Cuidalo, ah...!

NEPO

Te juro que no  
lo salpico...

SARAH

¡Que  
asqueroso...!

NEPO

Se agradece...  
queridos

Ingalls...

NEPO hace unas cómicas reverencias. SARAH le arroja unas medias, pero ya Nepo ha cerrado la puerta.

**82.- EXT. CALLE PUMAKURKO / RUMBO A  
SACSAYHUAMAN. DÍA**

MAJU y EDU suben por la angosta y empinada callejuela que va hacia Sacsayhuamán.

MAJU

(Agi  
tada  
)

¿Recién a los  
15...?

¡Qué  
increíble...!  
Yo, en cambio,  
tuve mi primer  
enamorado a  
los 11 años...

EDU

¡Bah...! Una  
piba precoz...

MAJU

No, nada que  
ver... Todas mis  
amigas... (se  
interrumpe)

MAJU se recuesta en un pequeño parapeto, muy agitada.

MAJU (CONT.)

No puedo más...

MAJU habla entrecortadamente. Se toca el corazón...

MAJU (CONT.)

¡Qué... bestia...!

EDU se pone delante de ella y la coge de la cintura.

EDU

Vos necesitás  
respiración

boca a boca...

EDU besa a MAJU. Están así unos instantes, hasta que MAJU aleja a EDU.

MAJU

Aire...

EDU le ventea con la mano, como si le diera aire. MAJU sonríe, agitada.

### **83.- EXT. PLAZA DE OLLANTAYTAMBO. DÍA**

Un pequeño bus está estacionado en la plazoleta principal de Ollantaytambo. Bajan muchos pasajeros. HAROLD desciende primero y luego SARAH, seguida de otros turistas.

HAROLD se estira cómicamente, como si fuera un animal que recién se levanta.

SARAH

¡Pareces un  
gato...! Te voy  
a tomar una  
foto... ¡Quédate  
allí...!

SARAH se acucilla y extrae su cámara de fotos de la mochila.

SARAH

A ver...  
Estírate otra  
vez...

HAROLD vuelve a estirarse para la foto. SARAH encuadra.

SARAH

Otra vez... Esta  
salió mal...

HAROLD vuelve a elongarse, esta vez muy exageradamente. Un par de niños vendedores ambulantes lo imitan y se ríen.

SARAH

(A  
los  
NIÑO  
S)

A ver...  
¡Pónganse  
todos juntos  
si quieren que  
les saque...!

Los NIÑOS se ponen junto a HAROLD y todos se estiran muy cómicamente. SARAH toma la foto y luego mira cómo quedó.

SARAH  
Está muy  
graciosa...

HAROLD se acerca y los NIÑOS lo siguen.

NIÑO 1  
¡A ver...! ¡A  
ver...!

SARAH se agacha y les muestra las fotos. Los NIÑOS se arremolinan alrededor de ella.

NIÑO 2  
¡El gringo  
está panzón...!

HAROLD suelta una gruesa y sonorísima carcajada.

#### **84.- EXT. RUINAS DE SACSAYHUAMAN. DÍA**

Sacsayhuamán es una fortaleza que se caracteriza por tener inmensos bloques de piedra. Sobre uno de ellos, EDU y MAJU están tirados, como si fueran lagartos tomando sol.

MAJU  
¿Y por qué no  
terminas tu  
carrera y  
luego te  
dedicas a  
escribir...?

EDU  
No sé...

MAJU  
¿Qué es lo que  
no sabes...?

EDU

¡Nada... Todo...!  
No sé si  
quiero  
terminar  
derecho solo  
porque lo  
empecé y *tengo*  
que terminar...  
Pero tampoco  
sé si quiero  
dedicarme a  
escribir...

MAJU

¡Pero  
escribes...! ¡Y  
te gusta...! Si  
no no lo  
harías... Además  
has escrito un  
montón... ¡Como  
30 páginas...!

EDU

(Aut  
oíró  
nico  
)

Sí... ¡En más de  
ocho meses...!

MAJU lo mira. EDU se sienta.

EDU

Mira, no sé si  
me quiero  
dedicar a  
escribir, ni  
si podría  
realmente  
escribir, no  
sé... No es algo  
que me lo  
plantee ahora...

MAJU

¡Pero no te  
puedes pasar  
toda la vida  
de estatua...!

EDU

¿Ah, no...? ¿Y  
por qué no...?

MAJU

Bueno, puede  
ser por un  
tiempo para  
"recursearte"...

EDU

No, no... Yo no  
hablo de  
"recursearte"  
por un rato,  
sino como *tu*  
laburo... ¿Por  
qué no...?  
¡Puede ser...!

MAJU bambolea la cabeza, descreída.

EDU

Mirá... Regreso,  
termino  
derecho,  
empiezo a  
practicar en  
un estudio de  
9 a 5 y a eso  
de las seis  
saco mi  
estatua... Y,  
como ya soy  
abogado, pongo  
de estatua la  
justicia ¿ah...?  
¿Qué tal? Una  
mina ciega...

MAJU

¿Me estás  
hueveando,  
no...?

EDU

No, no... ¡Sería  
alucinante...!  
Una mina  
ciega... Y con  
buenas tetas,  
como vos...!

MAJU

¡Eres un  
tarado...!

**85.- EXT. RUINAS PISAQ. DÍA**

ICCIAR y LUCIA están caminando por los andenes de Písaq.

ICCIAR tiene consigo la pequeña mochila bordo que les prestó Susana. LUCIA va comiendo un sandwich.

ICCIAR

Todo esto es  
mi culpa... Yo  
me inventé  
que...

(se  
inte  
rrum  
pe)

Mira, desde un  
inicio sabía  
que esto no  
podía durar  
porque él vino  
a buscar a su  
novia...

LUCÍA

¡Oye, oye! ¡Un  
rato...! ¡Qué  
mierda que  
haya durado  
cinco días o  
lo que fuese,  
Icciar...! ¡Eso  
no significa  
que no haya  
sido una  
relación...!  
¿Por qué todas  
las relaciones  
tienen que  
durar años y  
terminar con  
hijos, ah?  
¿Acaso...

ICCIAR la interrumpe.

ICCIAR



¿Sabes a lo  
que me  
refiero...!

LUCÍA

Pero no...  
¿Sabes lo que  
yo pienso...?  
Que él también  
se enamoró de  
ti, pero,  
claro, no eras  
la única que  
estaba en su  
cabeza...  
¡Pobre...! Ya me  
imagino lo que  
debe haber  
estado  
sintiendo...  
Venir... ¡desde  
Estados  
Unidos! a  
buscar a la  
que ha sido su  
novia durante  
años y, de  
pronto,  
encontrarse  
con una  
española que  
"le mueve el  
piso"...

ICCIAR

No sé si habrá  
sido así, pero  
tampoco  
importa ya...

LUCÍA

¿Tienes su  
mail...?

ICCIAR meneaba la cabeza.

LUCÍA

¿Algún  
teléfono...?

ICCIAR niega con la cabeza.

LUCÍA

¿Sabes qué...?  
Tienes razón...  
¡Estás mal de  
la cabeza...!

ICCIAR se recuesta en una esquina y busca el agua que tiene en la mochila.

LUCÍA

Mira, él se  
fue con su  
gringa de  
mierda... Pero  
¿quién te dice  
que eso no se  
acaba al año  
que están  
allá...?

LUCÍA menea la cabeza, como si no entendiera a su amiga.

ICCIAR

(Enf  
átic  
a)

Pero no quiero  
estar en  
Madrid,  
jodida,  
pensando en  
supuestos que  
tal vez nunca  
ocurran... No me  
ayuda,  
¿sabes...?

LUCIA la oye con atención.

LUCIA

Tienes razón...  
(Bro  
mea)  
Tan cojuda no  
estás, la  
verdad...

ICCIAR hace una mueca de incomodidad que deja entrever su profunda desazón.

**86.- EXT. PATIO DE ESCUELA / PISAQ. DÍA**

Es recreo en el colegio. Algunos niños juegan con trompos; otros se dan una especie de volantines, etc. Gritan y se persiguen por todas partes.

KAREN está comiendo un sándwich, mientras mira cómo dos de sus alumnos juegan con SANTI, el hijo de MALENA. Uno de ellos jalonea a SANTI que no le quiere dar la pelota.

KAREN

¡Lucho, con  
cuidado...!

Se oye que suena un celular. KAREN abre su cartera y contesta.

KAREN

¿Alo...? ¡Male...!  
¡Hola...! Ya  
estaba  
diciendo por  
qué no...  
(se  
inte  
rrum  
pe,  
sorp  
rend  
ida)  
Sí, ¿por qué...?

KAREN se aleja del grupo en el que está SANTI (eso es lo que le pide MALENA). Se muestra sorprendida.

KAREN

¿Pasa algo...?

Mientras va escuchando (MALENA le dice que el viaje se ha extendido y que no va a poder llegar a Cusco en dos semanas), se va poniendo seria y molesta.

KAREN

Male, eso no  
es lo que  
hemos... ¡Dos  
semanas...!  
¡Oye, no seas  
conchuda...!

KAREN está sumamente alterada.

KAREN

¡No me jodas,  
Malena...! Yo te  
he hecho un  
favor pese a  
que... ¡Male...!  
¡Alo, Malena...!  
¡Hija de  
puta...!

KAREN baja el celular sumamente colérica, pues  
MALENA le ha colgado.

Mira desconcertada hacia los niños: SANTI está en  
el suelo, intentando zafarse de LUCHO que está  
encima suyo.

**87.- INT. RESTAURANT RÚSTICO / OLLANTAYTAMBO.  
NOCHE**

SARAH Y HAROLD están sentados en una rústica  
fondita. Una mujer les toma el pedido.

MUJER

¿Qué van a  
pedir...?

HAROLD

A mí tráigame  
una  
hamburguesa de  
la casa, con  
papas fritas...

MESERA

¿Algo de  
tomar?

HAROLD

Una coca...

SARAH

¿Tiene  
cerveza...?

MESERA

Solo nos  
quedan las  
grandes,  
margaritos...

SARAH

Bueno, traime  
una...

LA MESERA se aleja rumbo al mostrador.

HAROLD  
¿Te la vas a  
tomar tú  
solita...?

SARAH  
Si quieres me  
ayudas...

HAROLD  
Deberías dejar  
de tomar...

SARAH pone cara de incomodidad.

HAROLD  
Lo digo en  
serio... No es  
cosa de broma...  
¿Tú tienes  
idea de cómo  
estabas al día  
siguiente de...?

SARAH  
(lo  
inte  
rrum  
pe)  
Harold, el  
rollo no es si  
puedo tomar o  
no... Lo que no  
puedo es  
emborracharme,  
eso ya lo sé...

HAROLD  
Sí, pero nunca  
sabes cuándo  
vas a seguir y  
seguir...

La MESERA trae ambas botellas destapadas y un par  
de vasos. SARAH se sirve un vaso y lo paladea.

SARAH  
Tampoco

exageres... Ni  
que fuera una  
alcohólica...

HAROLD

¿No crees que  
deberías  
cuidarte un  
poco más...?

SARAH

¡No me jodas  
con ese rollo,  
quieres...! No  
soy una niñita  
a la que le  
tengas que  
enseñar a no  
caerse...

HAROLD

(Exa  
sper  
ado)

¡Ok, ok...! No  
digo más nada...

SARAH

¡Es increíble  
el escándalo  
que puedes  
armar por una  
fucking  
cerveza...! Me  
has quitado  
las ganas de  
tomar nada...  
¡Tómatela tú  
si quieres...!

SARAH arrina con molestia su cerveza y se la pone casi frente a HAROLD. Este, con tranquilidad, aparta la cerveza que le ha puesto SARAH con prepotencia, y se sirve su coca cola. Se respira la tensión que hay entre ambos.

## **88.- INT. BAR - DISCOTECA / PISAQ. NOCHE**

Estamos en un lugar extraño, mezcla de bar (varias mesas donde hay gente tomando) y de discoteca (una solitaria bola de vidrio que gira en el techo,

algunos neones de colores en las paredes y una pareja ebria que baila al centro). El lugar luce bastante precario y sórdido.

En una mesa, están sentados ICCIAR y CAPORAL (40 años), sujeto con aspecto de *brichero* (cuya objetivo es seducir extranjeras, con el rollo de lo místico y lo étnico), ostentoso y parlanchín. Están tomando unas cervezas. LUCIA también está sentada, pero es evidente que está allí con molestia, cuidando a ICCIAR, que está borracha.

CAPORAL le habla al oído a ICCIAR y la abraza con cierta malicia. ICCIAR se ríe de lo que oye y sigue tomando, vaso tras vaso, con cierta compulsión. LUCIA se acerca a ICCIAR.

LUCIA

¡Vamos ya...!

ICCIAR

Me quiero  
quedar...

LUCÍA

¡Ya has tomado  
mucho...!

CAPORAL

¿Qué pasa...?  
¡La noche es  
joven...!

LUCÍA

Que ya nos  
vamos...

ICCIAR

Lu, ve yendo  
tú al hotel...  
Yo te alcanzo  
en un rato...

LUCIA

Te espero,  
entonces...

ICCIAR tiene una oscura determinación de quedarse allí y de dejarse arrastrar por su malestar o depresión.

ICCIAR

¡No...! ¡Tú no  
te quieres  
estar acá...!  
¡Estoy bien...!  
No te  
preocupes por  
mí... En serio...

CAPORAL

(A  
ICCI  
AR)  
Vamos a  
bailar...

ICCIAR se para y va junto a CAPORAL hacia la pista donde hay tan solo un par de parejas. LUCIA coge su bolso y sus cigarrillos. Se acerca a ICCIAR y le habla muy cerca.

LUCIA

No te tardes,  
¿Sí...? ¡Hazlo  
por mí...!

ICCIAR la abraza y le da un beso. CAPORAL está en la pista bailando con disfuerzo, que se acrecienta cuando ICCIAR va hacia él.

#### **89.- EXT. CALLES DE PISAQ. AMANECER**

Un plano amplio nos muestra el despertar del pueblo de Písaq.

Uno que otro poblador camina por allí, trayendo, en su quipi (especie de mochila andina) alfalfa para dar a los animales.

A esa hora, el aspecto de Písaq es como el de cualquier poblado andino, lejos de toda dinámica de turismo.

#### **90.- INT. HABITACIÓN DE HOTEL. DÍA**

LUCIA está durmiendo en su cama del hotel. Se oye que tocan la puerta con fuerza.

HOTELERO (OFF)  
¡Señorita...!

Vuelve a tocar con fuerza. LUCIA se despierta,



sorprendida. La débil luz del amanecer deja la habitación en semipenumbras. Se levanta aturdida y va hacia la puerta. La abre.

El HOTELERO tiene cogida del brazo a ICCIAR que luce totalmente desgredada y ebria. LUCIA no dice palabra y coge a ICCIAR que parece un androide, inmutable, y cambia de manos sin protestar o decir nada.

LUCIA

Yo la acuesto...  
¡Gracias...!

LUCIA cierra la puerta y la lleva a su cama. ICCIAR se sienta y se deja ir hacia atrás...

LUCIA

No puedes  
dormir así...

Le quita los zapatos a ICCIAR. Luego, le levanta los pies y los pone sobre la cama. Intenta bajarle el cierre de la casaca para que duerma con comodidad. Al fin, le baja el cierre y descubre que, debajo de la casaca, ICCIAR no tiene polo ni sostén. No termina de bajárselo y la acuesta: es evidente que ICCIAR y CAPORAL han tenido sexo.

ICCIAR se da vuelta sobre su cama y empieza a dormir. LUCIA se queda mirándola, consternada, como sintiéndose culpable de haber dejado a su amiga en ese sórdido lugarcete.

## 91.- EXT. ALREDEDORES DE OLLANTAYTAMBO. DÍA

En los alrededores de las ruinas de Ollantaytambo, por una zona que los turistas no suelen visitar, SARAH y HAROLD están sentados a la sombra de un árbol. HAROLD pela un plátano y lo come. SARAH se abanica, exhausta, pues han caminado bastante.

SARAH

Voy a extrañar  
Cusco,  
¿Sabes...? Me  
gustaría  
volver en un  
par de años...

HAROLD

No sé si tan  
pronto... Antes  
me gustaría ir  
a la India...

SARAH

(Pun  
zant  
e)

Bueno, tú te  
vas a la India  
y yo vengo a  
Cusco...

HAROLD no le constesta nada.

Se quedan en silencio durante algunos instantes.

SARAH

¿Te has  
molestado...?

HAROLD

No...

SARAH

Te pasa algo...

HAROLD

No me pasa  
nada...

SARAH

¿Entonces qué  
tienes...?

HAROLD

Nada... ¡Te digo  
que no tengo  
nada...!

SARAH se para y se va a recostar encima del árbol.

SARAH

Si seguimos  
así, vamos a  
empezar a  
pelear...

HAROLD sigue comiendo, indiferente. SARAH se  
acerca. Se sienta frente a él y le pide un pedazo  
de plátano.

SARAH

Un mordisco...

HAROLD le alcanza el plátano. SARAH lo coge y recuesta su cabeza en el hombro de HAROLD.

SARAH

(Voz  
baja

,

arre  
pent  
ida)

Perdón... Te  
contesté eso  
para joder...

HAROLD asiente.

SARAH

Creo que  
todavía estoy  
molesta por lo  
de ayer...

HAROLD

Pensé que ya  
lo habíamos  
aclarado...  
¿No...?

SARAH

Es mi culpa,  
perdón... ¿Me  
perdonas...?

HAROLD asiente.

SARAH

Dame un beso,  
entonces...

HAROLD le da un beso y ella prosigue, con ternura.

SARAH

Sabes a  
plátano...

HAROLD

Tú también...

Se miran y sonríen. Lucen como una vieja pareja que, en su cotidiano, pelea, se amista, y

prosigue, seguros de estar siempre juntos.

## **92.- INT. HABITACIÓN DE EDU. DÍA**

MAJU y EDU están haciendo el amor. MAJU lo está cabalgando. Tiene puesto un bividi de EDU, por el que asoman sus espléndidos senos. Están haciendo el amor con un ritmo muy frenético que anuncia que EDU está a punto de llegar.

MAJU se detiene y hace el ademán de salirse de ella.

EDU

No, sigue...

MAJU no le contesta. Le pone la mano en la boca y le restriega la cara.

Se sale de él y retrocede. Se va hundiendo en la sábana, hacia los pies de él, dispuesta a practicarle sexo oral a EDU (En la ESC. 77 rehusó hacerlo y le dijo que eso la violentaba)

EDU

¿Qué vas a...

EDU no termina su frase y se estremece por lo que MAJU, rompiendo sus propios límites, le ha empezado a hacer. EDU, con movimientos muy "femeninos" se deja hacer y le acaricia el cabello revuelto a MAJU.

## **93.- INT. PUESTO DE MERCADO. ATARDECER**

La ABUELA DE SANTI está pesando bolsitas de medio kilo de azúcar, en un pobre y humilde mercadillo de los alrededores de Cusco. KAREN está al frente de ella.

ABUELA DE  
SANTI

¿Para qué pues  
se lo has  
aceptado...? Que  
no venga la  
Malena no es  
mi problema...

KAREN

Yo no me puedo

quedar con él...

ABUELA DE  
SANTI

Anda pues  
entonces  
búscala a la  
Malena y  
déjaselo su  
hijo... ¡Yo no  
puedo estar  
cuidando esa  
criatura aquí  
en el  
mercado...!  
¿Quién me va a  
ayudar...?

KAREN no dice nada. Mira, angustiada, a uno y otro  
sentido, como si buscara algún argumento para  
convencer a la madre de Malena de que se quede con  
su nieto.

ABUELA DE  
SANTI

¡Todas ustedes  
se apañan sus  
puteríos y  
después  
quieren que  
una se joda...!  
¡Como si ya no  
hubiera criado  
a todos mis  
hijos,  
caracho...!

(Dur  
a y  
desa  
fian  
te)

Anda pues,  
búscala... ¡Que  
se haga cargo  
de su hijo...!  
¡Abrir las  
piernas sí  
sabemos, pero  
cuidarlos que  
se joda otro,  
¿no?...

KAREN, impotente, no atina a decir nada ni a irse.  
La abuela de SANTI sigue con su perorata furiosa.

**94.- INT. HABITACIÓN - HOTEL 5 ESTRELLAS.**  
**NOCHE**

PETER y MALENA conversan distendidamente en la cama de su lujosa habitación. MALENA tiene puesto un buzo holgado y un polo. Estan acostados sobre la cama, aunque en sentido contrario.

PETER tiene la mano debajo de la basta de su buzo y le acaricia con mucha ternura la pantorrilla. Lucen distendidos.

PETER

¿Y tu hijo  
vive contigo...?

MALENA

No... Vive con  
su papá, en  
Lima... Yo le  
mando plata  
cada vez que  
puedo...

PETER

Podrías venir  
cada año a  
visitarlo...  
Allá, al  
margen de que  
estemos  
juntos, vas a  
trabajar y... si  
compramos el  
pasaje con  
bastante  
anticipación,  
nos va a salir  
barato...

MALENA

Me gustaría...

PETER

Y cuando ya  
esté más  
grande... Se  
puede venir

con nosotros,  
si quieres...

MALENA se queda pensativa, ligeramente tensa. No le ha contado a PETER que SANTI vive con ella, en Cusco, y que el hecho de irse con Peter a EEUU va a significar abandonarlo. PETER se incorpora.

PETER  
Tengo hambre...  
¿Salimos...?

MALENA  
Comamos acá...

PETER  
Tengo ganas de  
una lasagna de  
"La Granja..."

MALENA  
Tengo flojera...

PETER  
Anda, vamos...

MALENA menea la cabeza, algo triste.

PETER  
¿Qué tienes...?

MALENA  
Prefiero  
quedarme acá...  
Así, no me  
entero que  
estoy haciendo  
una locura al  
irme contigo...

PETER la entiende. Levanta el teléfono y marca el número de recepción.

PETER  
Hola... ¿Podría  
mandarme  
alguien de  
servicio...?  
¡Gracias...!

PETER cuelga. Mira a MALENA.

PETER

Creo que por  
una buena  
propina, me  
pueden ir a  
traer mi  
lasagna... Así,  
todos felices...  
¿Tú que  
quieres  
comer...?

MALENA

(int  
enta  
anim  
arse  
)  
También  
lasagna...

Tocan la puerta.

SERVICIO (OFF)

Buenas Tardes...

PETER va a abrir y MALENA se cubre.

#### **95.- EXT. CALLE CUSQUEÑA. DÍA**

En una zona donde transitan muchos turistas, al costado de un artesano que tiene puesta su manta donde vende artesanías, EDU ha demarcado su lugar con el sombrero donde le ponen el dinero. Su lugar está al costado de otra manta de ARTESANO 1 que debe haber salido.

EDU está sentado en el piso, leyendo "Intimidad", una novela de Hanif Kureishi. Al costado, está su mochila, semiabierta, con su disfraz ya sacado. También ha sacado el pote con el que se pinta la cara y el cuerpo. Pese a que ya está instalado, parece no tener ganas de poner su estatua. ARTESANO 1 viene con su hervido de quinua y manzana jugo en una bolsa de la que sobresale un sorbete. Le pasa la voz a EDU.

ARTESANO 1

¡"Argentina"...!  
¡Trabaja, pe...!  
¿O estamos con  
harto  
"billegas"...?



EDU  
¡Ni mierda,  
viejo...!

ARTESANO 1  
¡Entonces pon  
tu "muerto"...!

EDU sonríe por la forma en que su amigo llama a su estatua.

EDU  
Estoy sin  
ganas...

ARTESANO 1  
Oe... ¡He visto  
harto  
"ponjita"  
bajando de su  
bus, ah...!

ARTESANO 1 se soba las manos, en señal de contento, pues los japoneses son los que más compran.

EDU sigue leyendo, muy concentrado. ARTESANO 1 está arreglando su mercadería y, de rato en rato, bebe un sorbo de su vaso de quinua con manzana. Cuando termina de arreglar su mercadería, se sienta y repara en EDU, que sigue leyendo.

ARTESANO 1  
Oe, Argentina...  
Ya pes, no  
jodas...  
¡Trabaja...!

EDU le hace gesto de que le deje leer.

ARTESANO 1  
¡Tu huevada  
jala gente,  
pe...! ¡Con esos  
"jalados" me  
hago la  
semana...!  
¡Apúrate...!

EDU no le hace caso.

**96.- INT. HALL / HOTEL 3 ESTRELLAS. DÍA**

MAJU está sentada en el hall del hotel. Mira por la ventana a la calle. Baja LUIS FELIPE.

LUIS FELIPE  
(OFF)

Hola...

MAJU

Hola...

LUIS FELIPE  
¿Dónde te  
estás  
quedando...?

MAJU  
Por allí...  
¿Para qué  
querías que  
venga...

LUIS FELIPE le entrega el sobre de la agencia.  
MAJU lo abre y ve que es su pasaje aéreo.

LUIS FELIPE  
Me han llamado  
de la oficina  
y tengo que  
adelantar mi  
regreso... Salgo  
en un par de  
horas... Ni  
siquiera me  
has llamado  
para pedirme  
tu pasaje...

MAJU  
¿Podemos ir a  
algún lugar a  
hablar...? Tengo  
algo que  
decirte...

LUIS FELIPE  
Prefiero que  
hablemos en  
Lima, con la  
cabeza fría...

MAJU

Que hablemos  
aquí o en Lima  
no va a  
cambiar nada...

LUIS FELIPE

Ahora no  
puedo, Maju...  
Llego para una  
reunión a las  
siete y tengo  
que preparar  
mi *speech*...

MAJU se para y LUIS FELIPE también.

LUIS FELIPE

No te olvides  
que el sábado  
es el matri de  
Pachi y Toño...

MAJU

No se si vaya...

LUIS FELIPE

Que estemos  
peleados no  
significa que  
le jodamos el  
matri, ¿no...?  
Te llamo el  
viernes...

MAJU

Luisfe, yo te  
tengo que...

Suena el celular de LUIS FELIPE y este contesta.

LUIS FELIPE

Hola... Sí,  
salgo en el  
vuelo de las  
cuatro...  
Que me recojan  
y vamos de  
frente... Okey,  
okey...  
Eso es lo que  
voy a leer

ahora... ¿Ya me  
lo mandaste a  
mi correo...?  
¡Mándamelo  
también al  
yahoo...! Ahora  
lo veo...

MAJU lo mira. Parece dudar en su deseo de hablarle  
de lo que está viviendo.

**97.- INT. BUS. DIA**

El bus regresa de Písaq. ICCIAR está sentada del  
lado de la ventana, al costado de LUCIA. ICCIAR  
tiene la mirada perdida, abstraída.

LUCIA  
¿Qué piensas...?

ICCIAR levanta los hombros por toda respuesta.

LUCIA  
Ya no le sigas  
dando vueltas  
a eso... Pasó y  
punto.

ICCIAR no mira a LUCIA. Mira el paisaje que  
desfila por su ventana. De pronto gira hacia su  
amiga.

ICCIAR  
¡Lo que me  
jode es que he  
vuelto a hacer  
la misma  
mierda que  
cuando era  
adolescente...!  
Tengo un  
problema  
jodido y no se  
me ocurre otra  
cosa que  
acostarme con  
el primer  
imbécil que se  
me cruza...

LUCIA

Bueno, ya...

ICCIAR

Y además  
totalmente  
borracha... Me  
doy...

LUCÍA

¡Ya, Icciar...!

ICCIAR vuelve a mirar por la ventana. LUCIA le pone la mano en la pierna y se la acaricia.

#### **98.- INT. LOCAL VACÍO. DÍA**

MILTON, junto a EDU y a otro AMIGO, pintan el local que visitó KAREN (ESC. 56).

El AMIGO y EDU pintan los marcos de las ventanas con pintura verde oscura. MILTON pinta la pared de un color melón.

EDU

Che, Milton...

MILTON

Habla...

EDU

¿Y ya tienen  
nombre...?

MILTON

Más o menos...

EDU

"Milton,  
viajes y  
placer"...

MILTON

¡Huevonazo...!

AMIGO

Parece night  
club de  
cabros...

MILTON

Dejen de  
joder... Estoy

entre dos  
nombres: "Apu,  
viajes e  
historia" o  
"Discover  
Cusco"...

AMIGO

"Discover  
Cusco" suena  
chévere...

EDU

Vivís con tu  
mujer, tenés  
tu agencia...  
Más que  
"Discover  
Cusco", parece  
que vos querés  
ya estar hecho  
un "Discovey  
Kids..."

MILTON

Ni cagando...  
¡Hijos ni  
hablar...!

EDU

Karen no  
piensa lo  
mismo...

MILTON

¡Fuera de  
acá...!

Tocan la puerta. EDU la abre. Es KAREN, que viene trayendo los tapers de comida.

KAREN

Llegó el  
rancho,  
chicos.

KAREN va hacia una mesita y deja los tapers. Saca los platos, abre los tapers de comida y se dispone a servir.

EDU

Llegás justo

para que  
Milton nos  
aclare un  
asunto...

KAREN  
¿Qué asunto...?

MILTON  
¡No le hagas  
caso a estos  
cojudos...!  
¡Están  
hablando  
huevadas...!

AMIGO  
¡Tocamos  
carne, creo...!

KAREN ha empezado a poner arroz a los platos.

KAREN  
(Dis  
traí  
da)  
¿De qué  
hablan, ah...?

**99.- INT. RESTAURANT "ALGORTA". DÍA**

LUCÍA e ICCIAR desayunan, leyendo el periódico, en Algorta.

LUCIA  
¿Leíste lo de  
Zapatero...?

ICCIAR  
No... ¡No  
quise...! Ya me  
entereré de  
la puta  
realidad allá...

Viene SUSANA y se sienta con ellas.

SUSANA  
¿Siempre se  
van pasado  
mañana...?

ICCIAR

¡No nos lo  
recuerdes...!

SUSANA

¡Perdón...!

ICCIAR

No, no... Está  
bien...

SUSANA

Se los digo,  
porque quiero  
que me  
reserven la  
última noche...  
Les voy a  
hacer una  
cenita de la  
que no se van  
a olvidar... En  
un tiempo al  
menos...

LUCÍA

¡Qué bueno...!  
¡Gracias...!

ICCIAR

¿Qué  
compramos...?

AYUDANTE (OFF)

¡Señora  
Susana...!

La AYUDANTE que atiende en la caja la llama.

SUSANA

Ahí voy, hija...

(A  
ELLA  
S)

Encárguense de  
lo que vamos a  
tomar, que de  
lo que se va a  
comer me  
encargo yo...

SUSANA se para y va hacia la caja.



ICCIAR  
¡Perfecto...!

**100.- INT. PASADIZO. DÍA**

KAREN conversa con MILTON, al costado de la ventana recién pintada.

MILTON  
¿Qué pasa...?

KAREN  
Me llamó  
Malena cuando  
estaba en el  
recreo... Me ha  
dicho que se  
va a tardar  
dos semanas  
más...

MILTON  
¿Dos semanas...?  
Ni hablar... Hay  
que dejarlo en  
su abuela...

KAREN  
Ya fui...

MILTON  
¿Y...?

KAREN  
Dice que ese  
no es su  
problema... Que  
es rollo mío  
por haberle  
aceptado  
tenerlo...

MILTON  
¡Putra madre... ;

MILTON da un golpe a la pared. KAREN lo mira atemorizada. Asoma EDU, que está pintando dentro del baño.

EDU  
¿Pasa algo...?

MILTON

No, nada...

EDU

(A  
KARE  
N)

Si se pone  
malo, me decís  
nomás, eh...

KAREN fuerza una sonrisa. EDU vuelve a pintar el  
baño.

MILTON

¡Justo ahora  
que tenemos  
que trabajar  
duro en la  
agencia...!

KAREN

Perdón, amor...  
Yo no sabía  
que...

MILTON estira la mano y le coge la cabeza.

MILTON

No es tu  
culpa,  
cholita...  
¿Quién se iba  
a imaginar...?

MILTON la abraza y KAREN se refugia en ese abrazo  
comprensivo.

#### **101.- EXT. PLAZOLETA DE SAN BLAS. TARDE**

La plazoleta de San Blas luce hermosa, iluminada  
por la cálida luz de las cuatro de la tarde. Se  
oye, a lo lejos, el sonido de una banda de música  
que celebra una fiesta patronal.

MAJU Y EDU Están sentados en una banca.

MAJU

¡Estás loco...!  
En Lima, la  
romperías...  
Allá no hay ni

una puta  
estatua...

EDU

Bueno, pero no  
es solo eso...

MAJU

Te podrías  
quedar en la  
casa de mis  
viejos... Asi,  
no gastas en  
casa y  
tendrías más  
tiempo para  
escribir...

EDU

Suena bien,  
pero no,  
gracias... Me  
voy a quedar  
todavía un  
tiempo acá...

MAJU

No te  
entiendo, Edu...  
¿Quieres o no  
dedicarte en  
serio a  
escribir...?  
Porque no  
puedes...

EDU

¡Pará...! ¡Eh...!  
Pará...!

MAJU

¿Qué pasa...?

EDU

Vos no tenés  
idea de qué es  
lo que yo  
quiero en  
serio... Vos  
decís lo de la  
novela porque  
creés que así

me hacés el  
filo, pero ¡no  
tenés ni puta  
idea de lo que  
realmente  
quiero...! Vos  
te quejás de  
que Luis  
Felipe no te  
ve, que no  
sabe quién  
eres, pero vos  
sos como él,  
¿sabés...? Vos  
no sabes qué  
quiero, pero  
querés que  
vaya a Lima  
para hacerte  
el jueguito de  
que tenés  
nuevo novio...

MAJU frunce la mirada, desconcertada por la súbita  
andanada de EDU, que se queda en silencio por un  
instante, antes de continuar.

EDU (CONT.)

Esto fue muy  
piola, pero  
se acaba ni  
bien te subás  
al avión... ¡Así  
de simple...!  
¡No me tratés  
como un  
pendejo...!

MAJU tiene los ojos rojos, llenos de lágrimas. Se  
ha quedado petrificada por la dureza (o la  
lucidez) de EDU. EDU la mira con indiferencia, ya  
menos alterado. Las lágrimas le recorren el rostro  
a MAJU.

MAJU

(Muy  
baji  
to)

Abrázame...

EDU la mira con indiferencia.

MAJU  
¡Por favor...!  
Abrazame un  
minuto y vete...

EDU se desconcierta de verla suplicar un poquito de calor (o piedad), pero no sabe qué hacer.

**102. EXT. CALLE DE CUZCO. ATARDECER**

Una multitud de bailarines y Ukukus (una especie de bufones andinos, con máscaras blancas y narices rojas prominentes) avanza danzando por la calle, en medio del júbilo atronador de una banda andina conformada por saxofones, clarinetes, arpa y violín.

En medio de ese mar humano, MAJU avanza, como una zombie, con los ojos llorosos, triste y devastada.

MAJU intenta detenerse y salir de ese enjambre de danzantes y curiosos, pero es arrastrada por la inercia de los bailarines. Uno de los ukukus le coge el cabello y se lo alza, jugando, indiferente a su malestar.

**103.- EXT. CUESTA / CASA DE SARAH. NOCHE**

SARAH y HAROLD, cada uno con sus pequeñas mochilas, ascienden por la cuesta de su casa, de regreso de Ollantaytambo. Lucen muy cansados.

SARAH  
¿Salimos a  
comer...?

HAROLD  
Puede ser... Se  
me antoja un  
pollito a la  
brasa...

SARAH  
Preferiría  
pizza...

HAROLD  
Oye, ¿esa  
bullá no viene  
de la casa...?

SARAH

No creo...

Siguen caminando. SARAH se pone al lado derecho, para ver mejor la casa, que está del lado izquierdo. La luz de la sala está prendida y se ve sombras en movimiento.

SARAH

Creo que sí...  
¿Será de July  
o Nepo?

Llegan ya a la altura de la casa.

#### **104.- INT. SALA / CASA DE SARAH. NOCHE**

SARAH abre la puerta: hay unas 15 personas que están tomando y fumando, sentadas en el suelo, paradas alrededor de la mesa de piqueos, en la cocina; es decir, en todos los espacios comunes de la casa. Reconocemos a NEPO, CAPORAL y a uno de los ARTESANOS que vendía junto a EDU.

Algunos reconocen a SARAH y la saludan. SARAH los saluda también.

CAPORAL

¿Qué onda?

SARAH

Bien...

CAPORAL

Dicen que  
estás de  
novia...

SARAH se ríe. Viene HAROLD detrás de ella.

CAPORAL

Hola...

HAROLD

Hola...

NEPO está conversando con una muchacha. Los ve y los embroma.

NEPO

¡La familia  
Ingalls...!

SARAH

Hola...

NEPO

Sarincha,  
estoy  
haciéndole una  
despedida a mi  
patasa,  
Carola (la  
abrazo)... No  
sabía cómo  
preguntarte...

SARAH

No hay  
problema...

NEPO

Buenísimo...  
¡Hay trago,  
María  
colombiana...!  
¡Sirvanse lo  
que quieran...!

HAROLD deja su mochila al pie del sillón.

Se sienta en una banquita de madera. SARAH abraza a CAROLA, la amiga de NEPO a la que despiden, y se sienta en el suelo, entre las piernas de HAROLD.

HAROLD está al costado de dos muchachas: GRINGA 1 y MOROCHA.

GRINGA 1

Hola...

HAROLD

Hola...

MOROCHA le pasa un "cachito" de marihuana a GRINGA 1. Esta le da una pitada y se la pasa a HAROLD.

HAROLD

No, gracias...

GRINGA 1

¡Está  
buenísima,  
ah...!

(a  
SARA  
H)  
¿Quieres...?

SARAH coge el "cachito". Le da varias aspiradas rápidas y retiene el aire. Se atora y tose ruidosamente.

GRINGA 1  
¡Suave...!

NEPO  
¡Por golosa,  
Sarinchá...!

HAROLD le soba la espalda y SARAH se ríe. Se incorpora para poder respirar mejor.

Se abre la puerta y aparece JULY en la puerta.

JULY  
(sor  
pren  
dida  
)  
¡Vaya...!

NEPO  
¡La última  
cruda...!

#### 105.- INT. COCINA / CASA DE SUSANA. NOCHE

SUSANA está en la cocina. Con el cucharón, prueba lo que está revolviendo y le agrega más salsa de huacatay. ICCIAR y LUCIA están recostadas en la alacena.

SUSANA  
Pásame la sal...

ICCIAR le alcanza un pomito de sal. SUSANA espolvorea la sal.

LUCIA  
¡Se ve  
espectacular...!

SUSANA  
Esperemos que  
también sepa  
espectacular...



ICCIAR

Parece  
rissoto...

SUSANA

No parece... ¡Es  
risotto...! Pero  
de quinua... Si  
sale bien, vas  
a saber lo que  
es la  
(teatraliza) *Comi  
da Novo Andina  
de Autor...*

LUCIA

¿En qué te  
ayudamos...?

SUSANA

Anda cortando  
el pan, por  
favor...

LUCIA coge la barra de pan y el cuchillo y lo  
empieza a cortar en lonjas...

LUCIA

¿Así está  
bien...?

SUSANA

Está perfecto.

SUSANA la mira con atención.

SUSANA

Tu bufanda es  
una belleza...  
¿Te la has  
comprado acá...?

LUCÍA

No, en Lima...  
En "Alpaca  
111", que  
también hay  
acá...

SUSANA

Sí... ¡Pero sale  
Petrodólares...!

LUCÍA  
La verdad que  
no sé... Me lo  
compró mi  
mamá...  
Regalo  
atrasado de  
cumpleaños...

**106.- EXT. EXPLANADA DE IGLESIA SAN CRISTOBAL.  
NOCHE**

La explanada que colinda con la iglesia de san Cristobal luce semi vacía. La iglesia está abierta. Algunos músicos de una banda tradicional (arpa, saxofón y violín) están afinando sus instrumentos, al costado de grandes rumas de cerveza que son descargadas de un camión. Una que otro danzante está sentado en el suelo, preparando su vestuario.

MAJU está sentada al borde de la explanada. Luce muy triste, con los ojos hinchados de haber llorado mucho. Está mirando la ciudad que se ve, abajo y a lo, lejos, como una gran laguna de luces amarillas.

Se le acerca NIÑO 1 junto a NIÑO 2.

NIÑO 1  
"Miss,  
llamitas uan  
dólar..."

NIÑO 2  
"Suvenirrrr...  
Uan dólar..."

MAJU los mira y menea la cabeza.

NIÑO 2  
"¡Bay a  
suvenirrrr,  
miss...!"

MAJU  
No, gracias...

NIÑO 1  
¡Miss... uan  
dólar... bay

suvenirrrr...!

MAJU

Háblame en  
español, yo  
soy peruana...

NIÑO 2

Tú no eres  
peruana...

MAJU

¿Por qué no...?

NIÑO 1

Compra, pe,  
señorita...  
regalito pa  
tus papás...

MAJU

No gracias...

Un bus se estaciona en la puerta de la iglesia.

NIÑO 2

Pancho...  
¡Mira...!

El NIÑO 1 voltea y corren juntos hacia el bus del que descienden algunos lugareños que, al parecer, vienen a la iglesia, para bendecir a sus santos patronales.

#### **107.- INT. SALA / CASA DE SARAH. NOCHE**

HAROLD conversa con JULY, mientras se toman unos tragos.

Al frente de ellos, SARAH, notoriamente ebria, conversa y ríe junto a un par de tipos. Uno de ellos es CAPORAL, que tiene los ojos muy rojos y fuma marihuana en pipa.

JULY

Voy a cambiar  
de música...  
Esto ya me  
hartó...

JULY se incorpora y va hacia el equipo de música. Detiene el CD que se está oyendo. Alguno de los

presentes silba, en señal de protesta.

JULY

Un toque...

JULY pone un disco de música electrónica de base andina. HAROLD se acerca a SARAH.

Llega junto a ella y la abraza, justo después de que ella acaba de pasarle la pipa a AMIGO.

SARAH

¿Te estás  
vacilando...?

HAROLD

Sí...

CAPORAL

¿Cuál es tu  
gracia,  
*brother*...?

HAROLD

Perdón...

SARAH

Tu nombre...

HAROLD

¡Ah...! Harold...

CAPORAL

¡Caporal...!

El CAPORAL le tiende la mano, de la manera en que se saludan los jóvenes, golpeando sonoramente las palmas de las manos. AMIGO le da una pitada a la pipa y se la pasa a CAPORAL.

CAPORAL

Pásasela al  
hombre...

HAROLD

No, gracias...

CAPORAL

Está buena,  
ah...

HAROLD menea la cabeza y CAPORAL coge la pipa. CAPORAL introduce el encendedor en su pipa, lo

enciende y aspira con fuerza. Contiene el aire con disfuerzo.

HAROLD

(A  
SARA  
H)

¿Nos  
acostamos...?

SARAH

¿Ahora...? ¡No  
seas  
aburrido...!

(men  
os  
desa  
fian  
te)

Con esta  
bullas, no  
vamos a poder  
dormir...

HAROLD

Es que estoy  
cansado...

SARAH

¡Quedémonos un  
rato más...!

HAROLD

(Mol  
esto  
)

Me voy  
acostando...

SARAH

Yo voy en un  
rato...

HAROLD luce incómodo porque SARAH toma y fuma marihuana con descontrol. El CAPORAL exhala el humo que ha retenido y "hornea" a todos los que están a su costado.

#### **108.- INT. CASA DE MALENA. NOCHE**

El cuarto donde vive MALENA es muy humilde. Contrasta con el aspecto cuidado que tiene ella para vestir.

MALENA está poniendo alguna ropa y objetos dentro de su mochila y su bolso de mano. Lo hace rápido, metiendo las cosas de cualquiera manera, como si huyera.

Saca una casaca y otras prendas suyas de un precario ropero de plástico. Encuentra una casaca de su hijo SANTI entre sus cosas y se desconcierta. Lo deja con cuidado a un costado.

Cierra la mochila. Se sienta en la cama y mira las cosas en derredor, indecisa. Mira hacia el velador de su cama, donde hay un portaretrato de ella y de SANTI jugando.

Lo coge. Mira la foto con el rostro turbado, como si dudara de llevárselo o no. Lo mete como puede en la mochila y camina hacia el ropero. Vuelve a sacar la casaca de SANTI que acaba de guardar y la mete en su mochila.

#### **109.- INT. COMEDOR / CASA DE SUSANA. NOCHE**

ICCIAR, SUSANA y LUCÍA han terminado de comer. Están tomando mucho a juzgar por las tres botellas de vino ya vacías que han puesto a un costado de la mesa y la cuarta que acaban de descorchar.

ICCIAR

Tengo la  
impresión de  
que acabara de  
llegar a Cusco  
y ya me estoy  
regresando...

SUSANA

Suele ocurrir...

LUCÍA

Yo, si  
pudiera, me  
iría de frente  
a Madrid, sin  
tener que  
quedarme en  
Lima...

SUSANA

¿Y eso...?

LUCÍA resopla, cansada.

LUCÍA  
Es un rollazo...

SUSANA  
Lo que acá  
sobra es vino  
y tiempo...

ICCIAR sonríe.

LUCÍA  
Es muy simple...  
No quiero ver  
a mi madre...  
¡Ya casi me  
había olvidado  
de ella...!

SUSANA  
¿Te puedo  
preguntar por  
qué...?

LUCÍA  
Sí, por  
supuesto...  
(Res  
opla  
)  
Para que te  
hagas una  
idea... Ahora  
vengo después  
de casi tres  
años y me  
entero, así,  
de golpe, que  
mi madre ha  
vendido hace  
ya nueve meses  
la casa en la  
que pasé toda  
mi infancia en  
Chaclacayo...  
Mira, esa casa  
estaba hace  
mucho  
desocupada y  
había que  
venderla, pero

ese no es el  
rollo... A lo  
que voy es  
que, sabiendo  
que en esa  
casa crecí y  
que, total,  
hasta mi viejo  
se murió allí,  
podría haberme  
preguntado por  
lo menos, ¿Te  
das cuenta...?  
Yo sé que  
viviendo hace  
siete años en  
Madrid, no  
tengo derecho  
a decirle qué  
puede hacer o  
qué no... Pero,  
¿no sé si me  
entiendes...?

SUSANA asiente.

LUCÍA

Podría haber  
tenido el  
cuidado de  
preguntármelo  
o, por último,  
decírmelo... ¡Y  
no que me  
entere cuando  
ya lo vendió  
hace nueve  
meses...!  
¡Joder...!

Se le quiebra la voz a LUCÍA.

LUCÍA

Perdonen por  
malograrles la  
noche...

ICCIAR

No seas tonta...  
La idea es  
estar bien... Y  
creo que te



hacía falta  
sacarlo...

LUCÍA

Pobre... Ya  
debes estar  
harta de oírme  
hablar de mi  
madre...

ICCIAR

¡Me lo dices a  
mí...! Que te  
vengo  
torturando  
desde hace  
casi un año  
con lo de  
Pedro...

SUSANA

¡El finadito...!

ICCIAR suelta una carcajada por la crudeza de  
SUSANA.

LUCÍA

(a  
SUSA  
NA)

Veo que ya te  
sabes la  
historia...

SUSANA

Seguro...

LUCÍA

Bueno... Ese es  
mi rollo,  
Susana... Por  
eso, querría  
irme de acá de  
frente a  
Madrid... y no  
ver a la  
egoísta de  
mierda que es  
mi madre... Y  
que, además, y  
eso es lo peor  
de todo, ¡Yo

sé que no va a  
cambiar...! Ya  
está vieja  
para eso...

SUSANA se ha quedado seria. Se incorpora.

LUCIA  
Ya te aburrí...

SUSANA  
No seas tonta...  
Es que... ¿Me  
esperan un  
minuto...?

LUCIA  
Por supuesto...

SUSANA va rumbo a su dormitorio. ICCIAR se  
incorpora y va detrás de LUCÍA. La abraza. LUCÍA  
se seca los ojos y no dice nada. Se siente acogida  
y contenida por su amiga.

ICCIAR  
Lu...

LUCÍA  
¿Qué...?

ICCIAR  
Los tres días  
en Lima lo  
podemos pasar  
embruteciéndon  
os de comida...

LUCÍA sonríe.

LUCÍA  
Vamos a volver  
hechas unas  
cerdas...

Entra SUSANA con un portaretrato y se sienta.

ICCIAR  
¿Y eso...?

SUSANA les muestra un antiguo portarretrato de  
madera en la que se observa una bebida de la mano  
de una mujer. ICCIAR lo coge y lo mira.

SUSANA

Esa bebida es  
mi hija... Y esa  
soy yo, hace  
más de veinte  
años... (suspira)  
Cuando me vine  
a Cusco, pensé  
que irme lo  
más lejos  
posible de  
Getxo era la  
manera más  
segura de que  
un buen día no  
me apareciera  
a la salida  
del colegio  
para decirle  
que su madre  
no era mi tía  
Sagrario, sino  
yo...

LUCÍA e ICCIAR están sorprendidas por la súbita  
confesión de SUSANA, que habla sin ningún  
dramatismo.

SUSANA (CONT.)

Por eso me  
vine... Pero  
hace mucho sé  
que fue lo  
peor que hice  
en mi vida... ¡Y  
ya no lo puedo  
reparar...! No  
ahora, no  
después de 21  
años en que  
hui de su  
vida...

LUCÍA no puede contener que unas lágrimas se le  
caigan. Se seca los ojos con el dorso de la mano.

SUSANA le coge la mano a LUCÍA y esta se la  
aprieta.

SUSANA (CONT.)

¿Sabes...? Ojalá  
mi hija

pudiera  
detestarme  
porque soy su  
madre  
estúpida,  
cobarde o  
egoísta, como  
la tuya, pero  
su madre al  
fin y al cabo...  
Su madre...

LUCÍA está conmovida, con los ojos que brotan  
lágrimas y que ella ya no se las seca.

ICCIAR las mira con una mano sobre la boca,  
emocionada, como si, de pronto, entendiera la  
razón de los amorosos cuidados que SUSANA ha  
tenido con ella durante todos estos días.

#### **110.- INT. HABITACIÓN / CASA DE SARAH. NOCHE**

En medio de la habitación a oscuras, la brasa de  
un cigarrillo es el único punto de luz. Se escucha  
la música y el barullo de la sala.

La brasa se enciende porque aspiran el cigarrillo  
y descubrimos a HAROLD, acostado, fumando  
inquieto.

Cesa la aspirada y todo vuelve a ponerse  
penumbroso hasta que HAROLD vuelve a aspirar otra  
vez y entrevemos su rostro de tensión y molestia.

#### **111.- INT. SALA / CASA DE SARAH. NOCHE**

En la sala, ya quedan muy pocas personas. NEPO y  
unas cinco personas más están sentados en el  
suelo, tomando y escuchando música.

En la puerta, se aparece HAROLD, con la cara de  
haberse despertado recién. HAROLD mira, buscando a  
SARAH. NEPO, muy ebrio, lo ve.

NEPO

(Dic  
ción  
arra

stra  
da)  
Ingalls... Ven a  
chupar...

HAROLD no le contesta y le hace un gesto de chau con la mano.

**112.- INT. PASADIZO / CASA DE SARAH. NOCHE**

HAROLD regresa hacia su cuarto por el pasadizo.

Cuando está a punto de entrar a la habitación de SARAH, donde dormía, oye ruidos hacia el final del pasadizo. Aguza el oído y va hacia allá, donde ve la puerta ligeramente entreabierta.

**113.- INT. DEPÓSITO / CASA DE SARAH. NOCHE**

La luz que entra por los ventanales deja entrever que algo se mueve en el piso.

Se enciende el fluorescente y la escena se ilumina con breves intermitencias que dan la sensación de ser una escena espectral: el CAPORAL, con el pantalón bajado hasta las pantorrillas, está casi acostado sobre SARAH que tiene los senos al aire y la falda remangada. El CAPORAL la está manoseando. HAROLD grita.

HAROLD  
¡Mierda...!!!!

El CAPORAL se sube el pantalón rápidamente y se incorpora, desconcertado. Se para y va hacia HAROLD que se ha quedado alelado y desubicado.

CAPORAL  
Brother...  
Brother...  
Déjame expl...

HAROLD le descerraja un golpe seco que tumba al CAPORAL, que cae de bruces, aturdido.

Alertados por la builla, entran corriendo el AMIGO del CAPORAL seguido de NEPO y otro más. El AMIGO DEL CAPORAL se abalanza sobre HAROLD como si quisiera evitar que golpee otra vez a CAPORAL.

SARAH, sin cubrirse las tetas, intenta pararse,

pero está tan ebria que se cae de bruces. Se rompe el labio. HAROLD intenta liberarse. Está fuera de sí y es necesario que lo sujeten entre los tres, aun cuando no parece tener la intención de seguir golpeando al CAPORAL.

HAROLD

(gri  
ta  
fuer  
tísi  
mo)  
¡Déjenme,  
carajo...!

Entra JULY, que se acaba de levantar, y se encuentra con esta escena confusa y caótica. Acude a SARAH que tiene el labio sangrante y quiere pararse.

SARAH

(bal  
buce  
a)  
No le peguen...

JULY cubre a SARAH. HAROLD forcejea. SARAH sigue balbuciendo.

JULY

(ené  
rgic  
a)  
¡Cállate,  
Sarah...!  
(mir  
a a  
NEPO  
)  
¡Nepo,  
sáquenlo de  
acá...!

#### 114.- SALA / CASA DE SUSANA. NOCHE

SUSANA se ha quedado dormida, acostada sobre su sillón. Está apenas cubierta por la manta del mueble, con un vaso de vino al pie, en el suelo.

ICCIAR y LUCÍA están sentadas en los sillones individuales. Solo ICCIAR está todavía tomando. LUCÍA bosteza y mira la hora.

ICCIAR

¿Qué hora es...?

LUCÍA

Las 3:55... ¿A  
qué hora  
teníamos que  
estar...?

ICCIAR

A las 3 y 30...  
¡Vamos...!

LUCÍA se incorpora y va hacia donde han dejado sus mochilas. ICCIAR bebe su último sorbo de vino y se para también.

ICCIAR

¿La  
despertamos...?

LUCÍA se queda pensativa.

LUCÍA

Mejor déjala  
dormir... Pobre,  
debe estar  
hecha mierda...

ICCIAR

Le voy a dejar  
una nota...

ICCIAR busca dónde escribir. Como no encuentra nada, va hacia su mochila y saca su diario. Arrancha una hoja y escribe, apoyada en la mesa. Termina de escribir.

ICCIAR

¿Quieres  
escribirle  
algo...?

LUCÍA

No se me  
ocurre nada...

ICCIAR deja el papel en la mesa, debajo de una copa. Va hacia su mochila y se la pone.

LUCÍA

Listo...

Van hacia la puerta. ICCIAR la abre y sale. LUCÍA

se queda indecisa.

LUCÍA

Un rato...

ICCIAR se queda en la puerta.

LUCÍA se acerca a SUSANA. Se quita la bufanda (que, unas horas antes, Susana le ha elogiado) y la pone con mucho cuidado en el regazo de SUSANA.

Se oye el delicado ruido con el que cierran la puerta.

#### 115.- INT. DORMITORIO / CASA DE SARAH. NOCHE

JULY está limpiándole la boca a SARAH, que está en el suelo, al costado de un balde (donde debe haber vomitado). Tiene, aún, algunas débiles arcadas. El piso está cubierto de periódicos.

JULY

¡Ya pasó...!

¡Tranquila...!

Entra HAROLD y se queda parado en la puerta.

HAROLD

¿Cómo sigue...?

JULY

Espero que  
mejor... Ayúdame  
a acostarla.

HAROLD se acerca y la levanta en brazos. SARAH abre los ojos. Reconoce a HAROLD y balbucea algo inentendible. HAROLD la pone sobre la cama.

HAROLD se sienta al lado de ella. SARAH está como desvanecida. Le aparta el pelo que se le mete por la boca que babea. HAROLD la mira con una mirada de tristeza, de abatimiento, y se incorpora.

JULY

Si quieres,  
puedes  
quedarte a  
dormir en mi  
cuarto...

HAROLD menea la cabeza. Va hacia la puerta. Allí



se da la vuelta y vuelve a mirar a SARAH.

JULY

Harold...

HAROLD

(Déb  
ilme  
nte)

No digas nada...

Por favor...

JULY no insiste. Tiene muchísima pena en el rostro, pues sabe qué es lo que ocurrirá.

#### **116.- INT. COUNTER / AEROPUERTO. NOCHE**

Desde una cierta distancia, a través de unos vidrios, vemos que, en el counter del aeropuerto, HAROLD conversa con la OPERARIA. Ella le explica algo y él asiente. Se acerca un SUPERVISOR. Conversa con HAROLD.

HAROLD le explica algo al SUPERVISOR. Este le dice algo y HAROLD saca su pasaporte y algo que parece un boleto de avión. El SUPERVISOR lo mira. Luego de un instante, asiente y le dice algo a la OPERARIA. HAROLD saca su billetera.

El inspector se retira y la OPERARIA conversa con HAROLD mientras escribe en la computadora.

#### **117.- EXT. PLAZA DE ARMAS. AMANECER**

Ya ha empezado muy tímidamente a clarear.

Todavía se aprecia cierta agitación en los portales de la plaza de armas: pequeños grupos que salen de las discotecas y otros que están parados en alguna esquina. Algunos muchachos con aspecto de rastafaris están sentados en el suelo, tomando y fumando.

MALENA desciende por la esquina de la cuesta llamada "Suecia", cargando una pesada mochila y un bolso de mano. Camina hacia la zona donde hay varios taxis estacionados que esperan ser abordados por los últimos noctívagos.

MALENA se recuesta en una columna y mira la ciudad que va a abandonar. Tiene los ojos vidriosos, como

si hubiera llorado mucho.

Frente a ella, una pareja de enamorados aborda un taxi. El taxi que viene detrás se mete en ese lugar vacío. El taxista le toca el claxon y le hace señas.

TAXISTA

¿Al  
aeropuerto...?

MALENA no le contesta.

Mira cómo empieza a clarear sobre la Plaza de Armas de Cusco. Respira con cierta agitación o angustia. Toma aire, como si haciéndolo pudiera tomar la determinación que necesita para abordar el taxi y fugar de Cusco (y de la vida de SANTI) para irse con PETER.

#### **118.- INT. TAXI. AMANECER**

LUCÍA e ICCIAR están sentadas en el asiento posterior de un taxi que avanza por una de las estrechas calles que bordean la plaza de armas. El taxista está envuelto con una gruesa bufanda. Tiene prendida una radio local y se oye algún huayno.

LUCÍA e ICCIAR miran, en silencio, las calles de la ciudad que están a punto de dejar.

El taxi sale por una de las calles de la plaza de armas y la atraviesa prontamente. Por una de las ventanas, se entreve a lo lejos a MALENA que sigue recostada en una columna.

#### **119.- INT. SALA DE ESPERA / AEROPUERTO. AMANECER**

PETER mira en todas direcciones, buscando a MALENA que no aparece por ningún lado. Mira su reloj con impaciencia y camina de un lado a otro.

ALTAVOZ (OFF)

Última llamada  
del vuelo 5530  
con destino a  
la ciudad de  
Lima, con  
conexión a Los

Angeles y  
Madrid... Los  
pasajeros  
Malena  
Chipana, Lucía  
Esparza e  
Icciar Medem  
embarcar por  
la puerta 18...

Una de las EMPLEADAS se acerca a PETER, que es el  
único que no se ha puesto en la cola.

EMPLEADA  
Pase por el  
counter...

PETER  
Un minuto, por  
favor... Es que  
espero a  
alguien...

EMPLEADA  
Ya vamos a  
cerrar el  
counter...

La EMPLEADA mira hacia una cierta dirección.

EMPLEADA  
Allí vienen,  
señor...

PETER voltea con alivio, pero quien se acerca,  
corriendo, es ICCIAR. El rostro de PETER es el  
vivo reflejo de la frustración.

Detrás viene corriendo LUCÍA.

EMPLEADA  
¡Apúrense,  
chicas...!

ICCIAR, agitadísima, muestra su pasaporte e  
ingresa.

## **120.- EXT. PLAZA DE ARMAS. AMANECER**

La luz celeste del amanecer muestra la belleza  
melancólica de la Plaza de armas de Cusco.

MALENA está sentada en las gradas de la catedral, al costado de su mochila y su bolso de mano. Tiene una mirada en la que se entremezclan curiosamente el desconsuelo y la tranquilidad: el desconsuelo de haber abandonado a PETER, con quien ha vivido el amor como no lo ha vivido desde hace mucho, pero también la serena tranquilidad de saber que no está abandonando a SANTI.

Un grupo de adolescentes borrachos y abrazados pasa al costado de ella cantando la canción de los salesianos. Son los típicos estudiantes en viaje de promoción que regresan a su hotel después de una noche de juerga.

**121.- INT. CABINA DE PASAJEROS / AVIÓN.  
AMANECER**

PETER, descorazonado y triste, ingresa al avión y la puerta empieza a cerrarse detrás de él.

Avanza por el pasadizo. Una de las AZAFATAS lo conduce hacia su asiento.

AZAFATA

Sígame, por  
favor...

Pasan al costado de una señora que se levanta y acomoda un bolso de mano en la cabina superior. La AZAFATA se detiene y la ayuda a verificar que la cabina superior esté correctamente cerrada.

ICCIAR avanza desde la parte trasera llevando una casaca y pasa al costado de la AZAFATA que verifica las cabinas del costado. PETER se sienta en uno de los asientos vacíos y se sienta al lado de MAJU.

ICCIAR

Perdón...

ICCIAR avanza y se detiene al costado de donde está LUCÍA, del lado del pasadizo.

Se queda sorprendida de ver que es HAROLD quien está sentado al costado de LUCÍA.

HAROLD

Hola...

ICCIAR

¡Harold...!

HAROLD sonríe.

HAROLD

Nos volvimos a  
encontrar...

LUCÍA ha permanecido callada. Se suelta el cinturón de seguridad sin decir nada y se incorpora.

LUCÍA

¿Esa no es mi  
casaca...?

HAROLD mira a LUCÍA, sorprendido.

ICCIAR

Te la estaba  
trayendo...

LUCÍA se para y se la quita de las manos.

LUCÍA

Me voy a mi  
sitio...

ICCIAR no alcanza a decir nada y LUCÍA se va hacia la parte de atrás del avión.

HAROLD

¿Te sientas...?

ICCIAR sonríe. Detrás de ella, por las ventanillas del avión, se aprecia que ha salido el primer intenso rayo de sol.

## **122.- INT. CASA DE MILTON. AMANECER**

Una de las hojas de la ventana de la casa de MILTON está ligeramente entreabierta y deja pasar el viento que agita ligeramente la cortina. A partir de ese plano, empieza un lento paneo que recorre muy lentamente cada objeto de su dormitorio hasta llegar a la cama, donde duerme SANTI, entre MILTON y KAREN, como si fuera hijo de ellos.

Un rayo de sol que cae sobre KAREN (profundamente dormida) se va desplazando lentamente y, ahora, da de lleno en el rostro de SANTI, que se incomoda y

gira, reacomodándose, hacia el lado opuesto al rayo de sol.

SANTI, guiado por un instinto, se acurruca en el cuerpo de MILTON, como buscando su protección y su cobijo. Este plano final se va disolviendo muy lentamente y emerge, debajo de él, un plano general de la Plaza de Armas de Cusco, donde ha empezado a bullir un nuevo día.

**FIN**